Storia locale - I Farnese

Storia

Università degli Studi dell'Insubria

53 pag.

Prova gratis!

docsity AI

Genera mappe concettuali, riassunti e altro con l'AI

Clicca qui

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/

Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

I FARNESE

Introduzione:
la famiglia Farnese è stata una potente famiglia nobile italiana che ebbe un ruolo significativo durante il rinascimento.
Originaria della regione dell'Emilia-Romagna, la famiglia raggiunse l'apice della sua potenza nel XVI secolo. Tra i suoi membri più noti ci sono Alessandro Farnese, che divenne papa con il nome di Paolo III, e suo nipote Ottavio Farnese.

La famiglia Farnese ha avuto una forte influenza politica e militare, soprattutto a Parma e Piacenza, e ha sostenuto le arti e la cultura. Il Palazzo Farnese a Roma è uno dei più importanti palazzi rinascimentali e rimane u. icona dell'architettura dell'epoca.

Alessandro Farnese: nato il 29 febbraio 1468, è diventato papa nel 1534 con il nome di Paolo III e ha guidato la chiesa cattolica durante un periodo critico della Riforma Protestante. Durante il suo pontificato, ha intrapreso riforme ecclesiastiche e ha convocato il Concilio di Trento nel 1545.

È noto anche per essere stato il nonno di Alessandro Farnese, il futuro duca di parma e Piacenza, che ha avuto un ruolo significativo nella politica e nelle guerre del XVI secolo.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

I Farnese una Dinastia “All’Italiana”

ANDREA MERLOTTI

Il 20 settembre 1493 Alessandro Farnese veniva elevato al cardinalato da papa Alessandro VI Borgia. L’anno dopo ci fu la morte improvvisa del fratello maggiore Angelo (senza figli) che faceva del cardinale l’ultimo rappresentante di una famiglia nobile di media grandezza del Lazio settentrionale. Nel giro di qualche decennio, il cardinale divenne papa e suo figlio fu creato prima duca di Castro, poi Parma e Piacenza. Il 25 ottobre 1692 nasceva a Parma Elisabetta Farnese, destinata ad essere insieme l’ultima esponente della dinastia e la prima a sedere su un trono europeo: quello di Spagna. La parabola dei Farnese come dinastia sovrana che si svolse all’interno di questo arco cronologico: poco meno di due secoli, compresi fra il 1537 - anno della costituzione del ducato di Castro- e il 1731, quando morì Antonio, l’ultimo duca.
Come altre grandi dinastie anche i Farnese hanno lasciato palazzi che furono la sede del loro potere e il luogo in cui esse lo raccontavano, mostrandone la legittimità.
Questi, non furono nelle capitali dei loro stati, ma a Roma, dove era stata forgiata la storia della loro dinastia. Nonostante esistano palazzi ducali a Parma e a Piacenza, nessuno di essi eguaglia per grandiosità e importanza – sia storica che artistica- i palazzi farnesiani di Roma e Caprarola.
Molto inusuale per le dinastie. La ragione di ciò va cercata nella storia dei Farnese, una dinastia che- come scrisse il cardinale Ercole Gonzaga a proposito dei ducati di Parma e Piacenza – era spuntata quasi “in una notte, come nasce un fungo”. In effetti, i Farnese sono un esempio perfetto di quelle dinastie italiane, ma forse più opportuno dire “all’italiana”, che s’inserirono nella società dei principi europei XV e XVI secolo.
I un Europa in cui quasi tutte le dinastie erano di origine germanica e facevano risalire, più o meno realisticamente, gli arbori delle loro sovranità a non oltre la fine del primo millennio, solo in Italia, poteva accadere che famiglie sino a pochi decenni prima appartenenti alla piccola nobiltà, se non alla borghesia, si trasformassero in dinastie sovrane. Era la storia dei Della Rovere (duchi di Urbino dal 1508), dei Medici (duchi di Firenze e poi dei Toscana dal 1532, anche se il loro potere effettivo sulla città era d’un secolo più antico), dei Cybo (marchesi di Massa dal 1530), che per poco non era stata anche quella dei Borgia, c che fu quella dei Farnese. Un a specificità italiana che trovava la sua ragion d’essere soprattutto nella presenza del papato. Solo il papa poteva creare dal nulla degli stati feudali ai suoi parenti. Senza Innocenzo VIII Cybo, Giulio II della Rovere, Alessandro VI Borgia, Leone X Medici e, appunto, Paolo III Farnese, quelle storie famigliari non sarebbero state possibili. Una politica che peraltro, che venne meno dopo la metà del Cinquecento.
I papi seicenteschi, pur certo non meno inclini dei loro predecessori ad ampliare le fortune delle loro famiglie (basti oensare ad Urbano VIII per i Barberini e a Innocenzo X per i Pamphili), non crearono loro degli stati e, anzi, agirono per riportare sotto il diretto governo pontificio i domini che ne erano usciti (Ferrara nel 1598, Urbino nel 1631, Castro, *manu militari*, nel 1649).
In una società in cui l’antichità era considerata la principale fonte di legittimazione, la storia delle dinastie italiane era segnata da un grande sforzo per superare tale difficoltà e farsi accettare alla pari degli altri regnanti.
Gli scrittori attivi nelle corti della penisola s’affannavano a compilare opere che cercavano di mostrare l’antichità delle case presso cui lavoravano, riportandola ove possibile al mondo tedesco – come nel caso dei Savoia, peraltro riconosciuti dagli stessi duchi di Sassonia come loro agnati – ma più spesso a quello latino. In un’epoca in cui le precedenze erano stabilite sul principio dell’antichità ed esprimevano rango e potere, anche le dispute sulle origini troiane o greche di una

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

dinastia o di un casato avevano un senso prima di tutto politico. Certo, il denaro costruiva un correttivo formidabile. I Medici erano stati maestri nell'utilizzare le loro ingenti ricchezze per ottenere risultati altrimenti difficilmente raggiungibili. E così fecero anche altre dinastie della penisola. Nel 1513 papa Leone X comprò Modena e Reggio da Carlo V 40.000 ducati. Nel 1531 Alfonso I d'Este ne ottenne la restituzione pagando, a sua volta, 100.000 scudi a papa Clemente VII. Nel 1538 Pier Luigi Farnese ottenne da Carlo V il marchesato di Novara in cambio d'un prestito di oltre 225.000 scudi d'oro. Nel 1543 Cosimo de' Medici ottenne la restituzione delle fortezze di Firenze e di Livorno in cambio di 150.000n ducati, di cui l'imperatore aveva estremo bisogno per pagare le truppe. E questo per limitarci ad alcuni esempi. Ma i soldi non erano sempre sufficienti. In quello stesso 1543, Paolo III e suo figlio Pier Luigi offrirono a Carlo V la gigantesca somma di due milioni di scudi d'oro per ottenere l'infeudazione del ducato di Lombardia a Ottavio, figlio di Pier Luigi, che nel 1538 aveva sposato Margherita d'Asburgo, figlia legittimata dell'imperatore. Sebbene molto consiglieri imperiali fossero favorevoli, e così lo stesso Carlo, alla fine prevalse il parere contrario.
Nonostante, però, il valore del denaro, la rapida ascesa alla sovranità di nuove famiglie andava adattata al contesto ideologico esistente. Ne consegui che artisti e intellettuali di corte furono occupati in un doppio compito: da una parte la realizzazione di opere – letterarie, pittoriche, musicali – che presentassero in modo più consono la genealogia dei *parvenus*; dall'altra l'elaborazione di teorie pe cui grandezza e ricchezza (dei domini e, quindi, della dinastia) fossero, se non più, almeno altrettanto importanti dell'antichità e del sangue. Tutto ciò anche al fine di ottenere un riconoscimento di precedenze e ranghi che esprimesse in maniera congrua il rilievo politico e finanziario delle nuove dinastie.
Fra Cinque e Seicento i Farnese furono impegnati, quindi in una battaglia per diffondere in Europa un'immagine di sé che fosse il più accettabile possibile. Al principio si trattava di reagire a quella, certo no entusiasmante, che era stata costruita intorno a Paolo III a alla sua rapida carriera da suoi molti oppositori (si pensi a espressioni come "cardinal fregnese", per il ruolo avuto dalla sorella Giulia nella sua ascesa, o "papa Farnetico"). Ma presto l'obiettivo fu quello di dare un passato congruo alle necessità politiche della dinastia.
Le debolezze di casa Farnese emersero nel 1547, quando una congiura nobiliare (fomentata dai Gonzaga e avallata dallo stesso Carlo V) uccise Pier Luigi. La sua parentela con l'imperatore on bastò a garantirgli né il controllo del ducato né il rispetto di secolari feudatari dell'Impero. Agli occhi dei più, Pier Luigi restava il figlio illegittimo d'un papa. *Pedro Luis Farnesio, hijo del papa Paulo III* presentava così l'arrivo agli Inferi del duca ucciso.

> *Ànima*: No conoces al duque de Castro, al prìncipe de Parma, al duque de Plasencia, al marqués de Novara, capitàn general y confalonier de la Inglesia?
> *Caronte*: Todo eso no basta para que te conozca; porque los mas de los titulos que has dicho son tan nuevos, que aùn no han ilegado a mi noticia. Pero dime tu propio nombre si quieres que te conozca

I "titulos nuevos" non bastavano né per Caronte né per l'altera nobiltà dell'epoca:di Pier Luigi Farnese, alla fine, restava solo il nome.
Da cui la necessità d'imporre la ricostruzione della propria storia dinastica nella storiografia dell'epoca, in cui la genealogia aveva una parte essenziale. Un esempio di quanto accade può essere il confronto fra i diversi aggiornamenti delle *Vitae Pontificum* della Olatina (edite nel 1479).

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Nell’edizione apparsa a Venezia nel 1543, mentre Paolo III era l'autore della sua biografia (forse lo storico romano Lucio Fauno) scriveva che era "nato di nobil gente". Vent'anni dopo, in quella curata dal monaco agostiniano veronese Onofrio Panvinio (1530-1568), lo *status* dei Farnese era presentato in modo ben diverso:

> La famiglia de Farnesi è preclarissima sì per le cose degne oprate da i suoi maggiori, che la fecero oltre modo honorata et illustre, ma assai più per quelle che nell'età nostra vedute habbiamo, che l'hanno in tanto colmo d'eccellenza riposta, che pochissime famiglie in Italia le si possono né in ricchezze, né in dignità agguagliare. Che già di valore e di generosità d'animo nell'imprendere le cose grandi onde la vera nobiltà s'acquista, giudico io che non ve ne sia alcuna che anteporre le si possa. Per questo adunque ne vengo io più volentieri a scrivere la breve iota di Paolo III, che gli antichi ornamenti di questa famiglia mirabilmente accrebbe [...] Di questa nobilissima famiglia [...], che è hoggi la prima fra le altre in Roma, Paolo Terzo pontefice nacque.

Quando pubblicava quest'opera, Panvinio era al servizio del cardinal Alessandro Farnese (nipote del papa). Ancora nel suo trattato *Romani Pontifices et Cardinales* del 1557 - dedicato allo stesso "gran cardinale" - s'era limitato a descrivere Paolo III “ex nobili Farnesiorum familia ortus, quae, etsi nunc inter Romanos primaria sit, Vrbeveteri tamen est oriunda”. Nel 1563, Panvinio cercava di accreditare la tesi di un origine tedesca dei Farnese, provando a inserirli storicamente in quel *milieu* germanico, fondamentale per dar forza alle trattative matrimoniali:

> Egli si dice per cosa certa che ella [...] di Germania venisse in compagnia de gli imperatori, che solevano spesso passarvi, accompagnati di gran numero di gentiluomini tedeschi e che hauendo i principali di questa famiglia mostro, quanto con l'ingegno e con la mano valessero, diventassero signori di alquante terre su quel di Bolsenna. Fatti poi per i meriti del valor loro cittadini romani, hanno fino alla età nostra havuto in Roma e di potentia e di ricchezze supremo luogo.

Negli stessi anni la tesi delle origini tedesche fu diffusa anche da Sansovino, che la riprese in diverse opere. Al di là della questione delle origini, la storia medievale dei Farnese non era certo paragonabile a quella di molte famiglie che pur non erano sovrane. La storia dei Farnese avanti Paolo III faceva ben poca impressione ad aristiocrazie europee che misuravano la propria importanza da antenati goti e cavalieri crociati. Quando, nel 1593, Gabriele Cesarini dovette scrivere un’orazione per celebrare Alessandro Farnese morto l’anno prima, preferì usare un’artifizio retorico per evitare lo spinoso argomento:

> Solita cosa è stata, et quasi regola ferma, di tutti quelli ch'hanno havuto occasione di ragionar di materia simile a la nostra [...] incominciar le lodi da la patria del morto, da l'antichità del sangue et, discendendo giù di grado in grado insino dal primo ceppo de gl'antecessori suoi, raccontar tutti i gesti illustri, le dignità, gli carichi et gl'honori loro. Da questa regola intendo io partirmi a fatto, percioché a noi basta dire che Alessandro fu di patria romano e di sangue Farnese.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Le politiche matrimoniali erano quelle in cui lo *status* delle dinastie emergeva con maggiore chiarezza. Non è quindi né casuale né privo di senso che, come ha notato Spagnoletti, “i Farnese furono forse i sovrani più *casalinghi* per quel che riguarda la ricerca dei parentadi. Questa situazione non fu tanto frutto d’una scelta, quanto la conseguenza delle loro origini, che nessuna genealogia, per quanto addomesticata poteva cancellare.
Paolo III era riuscito a legare in matrimonio i suoi nipoti Ottavio e Orazio con Asburgo e Valois, ma accettando che sposassero due figlie naturali, rispettivamente, di Carlo V e di Enrico II. Il tema dei bastardi è ricorrente studiando Casa Farnese, per cui merita a questo punto alcune riflessioni.
In Italia non era raro che il bastardo d’un sovrano fosse legittimato e potesse salire persino al trono. Il Rinascimento è ricco di casi simili. Basti pensare a Federico di Montefeltro, uno dei suoi protagonisti: non solo era figlio illegittimo del duca Guiantonio, ma era salito al trono solo dopo una congiura – di, cui pur non era complice, certo era a conoscenza – che aveva trucidato il fratellastro legittimo Oddantonio. La storia degli Este era ricca di casi in cui i bastardi non solo erano stati legittimati per poter salire al trono, ma a volte erano stati persino preferiti ai gli legittimi. Situazioni del genere erano impensabili sulla scena europea, dove la “macchia del bastardo” era incompatibile con lo *status* di sovrano.
Le ragioni dell’eccezione italiana sono diverse, ma fra esse certo era anche il ruolo del papato. Non era raro, infatti, che i papi stessi avessero figli cui cercavano di conquistare un ruolo, un feudo se non una sovranità. Ciò rendeva più accondiscendenti ad accordare la legittimazione dei bastardi di case con le quali condividevano la gestione politica della penisola. Nel secolo compreso dall’elezione di Pio II Piccolomini (1458) alla morte di Paolo III Farnese (1549 si succedettero sul trono di pietro undici papi, cinque dei quali ebbero figli. Sei, se si dà credito alla leggenda che l’Alessandro de’ Medici creato duca di Firenze nel 1532 da Clemente VII de’ Medici fosse figlio illegittimo non di Lorenzo II, ma del pontefice stesso.
In questo quadro, mentre un esponente di una dinastia sovrana europea non avrebbe mai accettato di sposare un bastardo o una bastarda reale (che infatti erano destinati o a non sposarsi o ad accasarsi con esponenti di famiglie dell’alta nobiltà), diversamente agivano le dinastie italiane d’origine papale. Per Medici o Farnese imparentarsi con un re o un imperatore era una posta in gioco troppo importante per rinunciarvi in nome di un puntiglio d’onore.
Non deve dunque stupire che Carlo V e Francesco I offrissero le proprie figlie o nipoti ai parenti di Paolo III per cementare le loro alleanze. L’Imperatore fece sposare sua figlia Margerita, vedova del citato Alessandro de Medici, a Ottavio Farnese; il re di Francia offrì la propria nipote Diana, figlia dell’allora principe ereditario e poi re Enrico II, a Orazio. Certo “Mademoiselle la batarde”, come era chiamata Diana alla corte di Valois, non era neppure legittimata, ma per Paolo III le nozze erano fondamentali per consacrare il nuovo ruolo della famiglia sulla scena europea.
Ciò nonostante, per i principi di casa Farnese trovare moglie in Europa per lungo tempo non fu agevole. Se ne accorse anche Alessandro, figlio di Ottavio e Margherita. Filippo II cercò per anni una moglie per lui, ma, pur essendo l'uomo più potente d'Europa, dovette incassare l'umiliante rifiuto di suo zio, l'imperatore Ferdinando I. Questi, pur avendo diverse figlie in età da marito, rispose, senza troppi giri di parole, che non intendeva darne una in moglie al duca di Parma “pioché suo padre è figlio di un bastardo e sua madre bastarda”, aggiungendo che “in Germania questo genere di persone è molto odiato e poco stimata, anche nel caso si tratti di figli e figlie di imperatori”. La risposta non era solo un rifiuto, ma esplicitava chiaramente al re che rivolgersi ad altre dinastie tedesche cattoliche sarebbe stato inutile. A Filippo II, non restò che cercare più vicino a sé, là dove il suo potere era più forte e Indiscusso. La scelta cadde quindi su Maria d’Avis, figlia del duca di Guimaraes, un cadetto della casa reale portoghese. Per la prima volta un Farnese

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

sposava un membro legittimo di una delle più antiche dinastie d'Europa in anni allora recenti le due zie della sposa (le sorelle maggiori del padre) Isabella e Beatrice avevano sposato l'imperatore Carlo V e il duca di Savoia Carlo II. Essendo poi Isabella d'Avis la madre di Filippo II, con tali nozze i Farnese stringevano ulteriormente la parentela con il re di Spagna. Tuttavia, la sposa non era figlia di re. Come invece lo erano (anzi, d'imperatore) le arciduchesse Barbara e Giovanna d'Asburgo, che in quello stesso anno sposavano Alfonso II d'Este, duca di Ferrara, e Francesco I de' Medici, granduca di Toscana. E si aggiungevano alla sorella Eleonora, che nel 1561 aveva sposato il duca di Mantova Guglielmo Gonzaga. Non a caso, quando Maria morì prematuramente, nel 1577, il padre e lo zio, il cardinal Alessandro, gli proposero di prendere una seconda moglie, ma Alessandro si rifiutò. Ufficialmente per fedeltà alla memoria della moglie, ma forse per evitare gli imbarazzi vissuti un decennio prima.
Col passare degli anni la situazione non era destinata a mutare, o almeno non del tutto. Quando Ranuccio I cercò una sposa per dare un erede al Ducato, la sua prima scelta, per così dire, era stata Maria de'Medici. Questa però, nonostante gli fosse stata promessa, era stata poi destinata al re di Francia. Ranuccio si rivolse allora al mondo germanico, chiedendo al duca di Baviera, Guglielmo V, la mano della figlia Maria Anna. Il duca di Baviera a parole s'era detto favorevole, ma, in concreto, aveva proposto una dote tanto esigua da risultare inaccettabile. A Ranuccio, quindi, non restò che chiedere aiuto a Filippo II perché convincesse il duca di Baviera oppure integrasse di tasca sua la somma. Anche in questo caso, però, Filippo II si oppose. È così le due figlie del duca di Baviera sposarono entrambi i principi tedeschi (uno Asburgo è un Wittelsbach del ramo palatino). Ranuccio propose allora a Filippo II un matrimonio con una Asburgo del ramo tirolese. La risposta fu tale che forse le trattative non furono nemmeno avviate. A Ranuccio convenne quindi fare da sé e guardare all'Italia. La scelta di un'Aldobrandini, maturata con la speranza d'appianare le tensioni esistenti fra le due famiglie, non fu felice. Dopo tre matrimoni e con spose provenienti da dinastie europee, ritornare a sceglierla fra le fila della nobiltà romana si rivelò, anzi, un grave errore. Anni dopo, egli pensò ancora a una moglie imperiale per il figlio Odoardo, al fine, come scrisse Fulvio Testi, di "rinovar la memoria di quel grande accasamento del duca Ottavio colla figlia di Carlo V, che fu stabile e sicurissimo fondamento della potenza e prosperità Farnese". Ma anche questa volta dovette incassare un rifiuto. Se nel 1628 Odoardo, divenuto nel frattempo duca, poté sposare una Medici fu solo perché fallì il progetto di accasarla col secondogenito del re di Francia, Gaston d'Orléans. Va detto che sino alla morte del cardinal Odoardo, nel 1626, la politica dinastica dei Farnese fu decisa più a Roma che a Parma, dove i principi avevano il loro da fare ad assumere il controllo d'uno stato segnato da tre congiure in sessant'anni.
Come aveva mostrato la scelta di Paolo III di destinare il nipote primogenito Alessandro alla porpora e il secondogenito Ottavio al ducato, a comandare in casa Farnese erano i cardinali più che i duchi. Cioè emerge anche sulla scena dell'architettura e della gestione degli spazi del potere. Sino alla fine della guerra di Castro, infatti, praticamente per un secolo, a fronte di quanto realizzato sulla scena romana dai tre cardinali (Ranuccio, Alessandro, Odoardo), l'operato dei tre duchi (Ottavio, Alessandro, Ranuccio I) non tiene certo il punto. Il che aiuta a comprendere, mi pare, la decisione di Ottavio di non costruire a Parma un Palazzo ducale che potesse affiancarsi al Palazzo Farnese di Roma nel rappresentare la dinastia. Una volta ripreso il controllo della città, infatti, Ottavio cercò sì di dotare Palma di un sistema di residenze analogo a quelli che esistevano nelle altre corti, ma evitò la costruzione di un palazzo ducale. Costruì invece il Palazzo del Giardino, una residenza suburbana per cui volle una decorazione priva di alcun significato storico. A essa affiancò due altre residenze estive - a Collecchio e a Fornovo - e poi, non appena ottenuta la restituzione della città, nel 1556, il palazzo ducale di Piacenza (la cui costruzione, peraltro, fu interrotta poco dopo). Fu solo con Ranuccio I, duca dal 1592 al 1622, che si iniziò la costruzione di un palazzo ducale di Parma, la Pilotta; ma anche in questo caso il progetto fu presto interrotto. L'itineranza

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

farnesiana si sviluppò, quindi in una maniera inedita rispetto a quanto accadeva alle dinastie italiane ed europee, poiché mancava d'un forte palazzo ducale centrale. In compenso se era dotata, grazie alle confische successive alla congiura del 1611, di un sistema di residenze extraurbane - a partire da Colorno - decisamente fuori scala per uno stato così piccolo. Che i palazzi di Roma e Caprarola restassero per i Farnese il cuore del potere dinastico emerge anche dalla presenza in essi di cicli di pittura storica dall'evidente valore politico, assenti invece a Parma (così come a Castro).

La pratica del racconto delle storie familiari attraverso i cicli pittorici posti o in palazzi pubblici o in proprie residenze è strettamente legata ai Farnese e al loro carattere di dinastia “all'italiana”. Sino a fine 400, i cicli di pittura storica erano stati dedicati per lo più a illustrare le gesta di singoli personaggi (soprattutto militari), nel 500 Medici e, appunto, i Farnese - di recentissimo accesso alla sovranità e che, per questa ragione, usavano la forza comunicativa dell'arte per rinvigorire con la gloria del presente un passato altrimenti debole. Un’operazione politica, insomma.

Per quanto riguarda i Farnese, sino agli anni 40 la loro gloria era stata rappresentata attraverso le azioni di Paolo III protagonista degli affreschi di Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo e di Vasari al Palazzo della Cancelleria. Anche quando si volle rappresentare al castello di Capodimonte – un antico feudo famigliare – una vicenda più antica (e inventata), ovvero il conferimento a Ranuccio il vecchio titolo di gonfaloniere della chiesa, i personaggi furono raffigurati coi volti della famiglia di Paolo III. Diversamente accadde, invece, con i cicli degli anni 50 e 60 realizzati nei palazzi farnesiani di Roma e Caprarola per volontà dei cardinal Ranuccio e Alessandro. Negli stessi anni, come Cosimo I nel ciclo di Palazzo Vecchio a Firenze (1555) dedicava spazio a Cosimo il Vecchio e ai Medici del 400, così il cardinal Ranuccio volle inserire a Roma le vicende dei Farnese medievali (a volte le leggendarie, a volte storiche) e il cardinal Alessandro fece lo stesso a Caprarola.

In tutto questo, Parma restò esclusa. Sia perché nessun ciclo venne realizzato nei palazzi del ducato, sia perché essa è quasi assente nei soggetti dei palazzi romani. Ci si aspetterebbe, infatti, che nei cicli in essi realizzati l'acquisizione di Parma occupasse un posto di rilievo. Al contrario, pur essendo presente, è difficile sfuggire alla sensazione che costituisse un tema delicato e per certi versi persino imbarazzante. Nel palazzo romano la sala dei fasti non aveva riferimenti a Parma. In un primo tempo si era pensato di dedicare un fresco alla difesa della città operata da Ottavio nel 1551 contro le armi papali, ma poi si era rinunciato. A Caprarola, nella sala dedicata allo stesso soggetto Parma era stata compresa, ma nella forma della sua restituzione da parte di papa Giulio III a Ottavio nel 1550. Parma e Piacenza comparivano, invece, nella Sala d’Ercole, insieme agli altri feudi Farnesiani (da Castro a Capodimonte). La ragione è ancora una volta riconducibile alla politica romana della dinastia. I due palazzi erano innanzitutto le residenze di cardinali, ed essi avevano una carriera nell’Urbe che ambivano a coronare con la tiara. Il centro delle decorazioni non poteva dunque essere altro che la fedeltà a Roma. La conquista di Parma, con tanto di Ottavio in guerra contro Giulio III, creava imbarazzo.

Tutte interne alla politica romana erano, quindi le ragioni, delle scelte di temi e soggetti. Persino gli affreschi del Carracci per la volta della galleria di Palazzo Farnese, come ha ricostruito Zapperi, furono voluti dal cardinal Odoardo come espressione dello scontro con gli Aldobrandini. Una linea che spiega perché in seguito si sia rinunciato anche a realizzare nel palazzo romano una sala dedicata al racconto delle imprese del duca Alessandro, pur sempre al servizio dell'Impero e non di Roma.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Mentre i Medici con Cosimo I s'erano emancipati dalla scena romana (pur mantenendo via lungo un ruolo centrale), per i Farnese questa restò il fulcro della politica sino, come si è detto, alla drammatica frattura di metà 600.

Ciò mi pare aiuti anche a capire perché i duchi di Parma e Piacenza nel primo secolo del loro dominio non abbiano realizzato nei palazzi della loro capitale alcun ciclo di pitture storiche anche solo simili a quelli romani dei cardinali loro congiunti. Al contrario, nello stesso periodo dinastie più antiche e legate all'impero come Gonzaga, Este e Savoia riproposero ai cicli di Farnese e medici facendo realizzare anch'esse opere di questo tipo (mi riferisco, ovviamente, alle grandi tele storiche realizzate da Tintoretto per il duca di Mantova Guglielmo Gonzaga, ai 200 ritratti di personaggi estesi dipinti sulle pareti interne del castello di Ferrara per decorazione della grande galleria di Carlo Emanuele primo nel Palazzo Ducale di Torino). Semmai, per ironico paradosso, servizi del linguaggio dei cicli storici furono - sulla scena del ducato - i loro nemici punto è il caso, celebre, dei *Fasti rossiani* della rocca di San Secondo.
Intorno al 1570 Troilo II Rossi di San secondo aveva incaricato Bertoja, già attivo per i Farnese a Caprarola, di affrescare una vasta sala del castello sul tema delle glorie della famiglia. Questi *Fasti rossiani*, come sono quanti spesso definiti, erano puntuali risposta ai *Fasti farnesiani*.
Delle tredici scene (dodici sulle pareti e una sulla volta), la più antica risaliva al 1.199, tre riguardavano vicende storiche del XII secolo, tre del XIV secolo e due del XV secolo; solo le ultime due erano legate ad avvenimenti contemporanei. Una con raffinata ironia anti-farnesiana, raffigurava la concessione nel 1542 al conte Michele Rossi di San Secondo del collare di San Michele (che Ottavio Farnese avrebbe avuto solo anni dopo).

Certo i duchi di Parma giocarono la loro partita anche sul terreno degli onori. Ranuccio I adottò un nuovo stemma in cui inquartò l'arma di famiglia con quella d'Asburgo e sul cuore volle lo stemma del Portogallo, un'arma che esprimeva le alleanze matrimoniali europee contratte dai suoi antenati e che trovava corrispondenza nelle opere dei genealogisti.
Crescenzi romani, per esempio, nella sua *Corona della nobiltà d'Italia* descriveva i Farnese come una casa che "da sangue reale traendo i lor principii, vengono sin ad hora legati col il strettissimo nodo di sagra affinità all'Impero, e ai regni di Francia, Spagna, Portogallo e Inghilterra, agli archiduchi d'Austria, Gran Duchi di Toscana, duchi della Savoia, d'Urbino, di Modana ed altri prencipi della Christianità". Anche la scelta di dotarsi, della metà del 500, d'un piccolo gruppo di guardie svizzere era un modo per mettersi alla pari con gli usi delle corti italiane, da quella papale a quella sabauda.

Grandi sforzi furono fatti, inoltre per ottenere un titolo regio: la grande ambizione di tutti i principi italiani dell'epoca. Nel 1587 Alessandro candidò al trono portoghese il primogenito Ranuccio. Non molti anni dopo quest'ultimo fu coinvolto in quelle fantasie d'oriente (Cipro, Siria, Albania...) che fecero sognare altre dinastie, come Medici e Savoia. Ma, ancora una volta fu un cardinale - Odoardo - il protagonista della trama più interessante, quella per conquistare il trono inglese, nella cui realizzazione l'inquieto porporato sperò a lungo.

In effetti, i cardinali Farnese spesso si comportavano da sovrani. Lo si vide, per esempio, nella torrida notte del 23 agosto 1604. In occasione di uno scontro con gli Aldobrandini (allora la famiglia del Papa) di fronte all'arrivo dei birri papali, Palazzo Farnese si trasformò in una fortezza.
"La casa Farnese tutta si mise in arme", informò il granduca di Toscana il suo ambasciatore Niccolini, "cavando fuori perfino archibusoni et moschettoni, con mettere insieme gente e disporle in più luoghi, alla porta, per le scale et per le stanze come corpo di guardie". Dopo di che, il

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

cardinale Odoardo si trasferì a Caprarola, dove avrebbe potuto meglio difendersi in caso di scontro. La celebre definizione del palazzo come “edificio [...] in forma di palazzo e di fortezza” non era solo una alata metafora. Il rientro nella capitale del cardinale accolto dalle grida “Viva Farnese” mostra come Roma restasse il fulcro del potere farnesiano. I ducati di Parma e di Castro erano feudi papali e gli altri domini - dall’Abruzzo al Novarese - erano inseriti in contesti spagnoli. Si trattava d'una sovranità debole, che poteva facilmente essere messa in discussione. E ciò avvenne, in effetti, con Urbano VIII Barberini. Fu proposto allora al duca Odoardo di far sposare il primogenito Ranuccio II a una figlia del principe Taddeo, fratello del papa. Ma Odoardo “ricusò, disse anzi di aver rossore di essere nato da un’Aldobrandina” e che certo non avrebbe ripetuto l'errore con una Barberini. Ma a Roma allora non c'era più un cardinale Farnese che potesse mediare. La rottura definitiva tra i Farnese e Roma fu sancita dalle guerre di Castro e dal loro esito disastroso nel 1649.

La fine del legame speciale con Roma, dove i duchi da allora si recarono il meno possibile, insieme al tempo trascorso dalla loro ascesa altro non ebbero l'effetto di fare apparire i Farnese sempre più una dinastia simile alle altre. Nel 1660 il matrimonio con Margherita di Savoia riportava a Parma una principessa appartenente a una delle antiche dinastie europee. La celebrazione delle gesta di Alessandro attraverso il *De bello Belgico e l’Historia de rebus in Gallia gestis ab Alexandro Farnesio* dedi gesuiti Famiano Strada e Gugliemo Dondini aveva contribuito a mantenere viva l’immagine dei Farnese come dinastia militare. Buona cosa visto che, chiusa la possibilità di ottenere porpore a Roma, i cadetti della casa dovevano intraprendere la strada delle armi. Ed ecco allora Orazio e Alessandro, figli di Odoardo e Margherita de’ Medici, riprendere la strada europea ch’era stata del loro antenato più celebre. Se Orazio morì ventenne in Oriente, nel 1556, Alessandro (1635-1689) si recò in Spagna con un viaggio che fece parlare tutte le corti d’Europa e qui, nonostante una condotta ben lontana dall'essere irreprensibile, percorso un'apprezzabile carriera che lo vide infine giungere a quel governo delle Fiandre che era stato del suo omonimo antenato punto i genealogisti, frattanto, avevano persino riproposto la teoria delle origini tedesche nel 1690 arrivò anche il tanto desiderato matrimonio tedesco: Odoardo II preso in moglie Dorothea Sophie von der Pfalz-Neuburg (ramo dei Wittelbach), le cui sorelle Eleonora, Elisabeth e Marianna avevano sposato rispettivamente l’imperatore Leopoldo I, il re di Spagna, Carlo II e il re di Portogalli Pietro II. Si trattava di nozze ed altro profilo virgola e per questo furono festeggiato col massimo sforzo possibile. Nessuno allora immaginava che di lì a quarant'anni i Farnese si sarebbero estinti.

Negli anni precedenti nel Palazzo Ducale di Piacenza erano stati realizzati i primi cicli storici: uno dedicato a Paolo III e uno al duca Alessandro. La scelta del palazzo di Piacenza rispetto a quello di Parma come sede di tali cicli è un elemento interessante nonostante l'infausta memoria del 1547, sembra indicare infatti una preferenza rispetto a Palma come sede ufficiale della dinastia nel suo duplice Ducato nano punto ma il tema è eccentrico rispetto a quanto mi sono prefisso in questa pagine punto le nozze di Elisabetta con Filippo V avrebbero portato per la prima volta una principessa farnesiana su un grande trono europeo punto un evento celebrato con la realizzazione di un ciclo storico, quello di spolverini, ancora una volta per il Palazzo Ducale di Piacenza. La pubblicazione a Madrid nel 1716 dell’Indice de las glorias de la casa Farnese. Di don Luis de salazar i Castro risponde riproponeva la tesi dell'origine tedesca della dinastia virgola che l'autore definiva “venerable por su antiguedad”, “siempre familias de Italia”. Ma quelle di salazar erano parole scritte per più per i Borbone - per giustificare il matrimonio del nipote della appena scomparso Luigi XIV - che per i Farnese, giunti ormai al tramonto della loro breve, ma affascinante (e per più aspetti splendida), parabola dinastica.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Mecenatismo e Committenze Artistiche a Parma e Piacenza al tempo dei Farnese

Carla Campanini

Nel 1500 tramontò la signoria di Milano su Parma e, grazie ad Alessandro Farnese, vescovo della città dal 1509 al 1534, si aprì una fase di avvicinamento dapprima a Firenze, poi a Roma, sancita dall'assoggettamento allo Stato della Chiesa. Diventato papa con il nome di Paolo III, a lui si dovette, nel 1545, la nascita del ducato assegnato al figlio Pier Luigi che, con il breve pontificio del 16 settembre 1545, ricevette l'investitura ufficiale a Piacenza, eletta come sede principale della corte. Pier Luigi si avvalse per la creazione della nuova struttura amministrativa di governo di una *équipe* consolidata di giuristi, letterati e uomini di chiesa che già facevano parte dell'*entourage* farnesiano a Roma. Tra questi contiamo Apollonio Filareto, che aveva ricoperto un ruolo chiave nelle trattative politiche per la formazione del ducato, cui fu affidata la segreteria dello Stato. Importanti interventi in campo urbanistico videro impegnati architetti come Antonio da Sangallo, già attivo nei feudi laziali dei Farnese, e furono intrapresi dal duca assieme a una serie di riforme che avrebbero consentito si esercitare un controllo più diretto sul territorio e su tutti i settori dall'amministrazione statale, volte a contenere le pretese di autonomia e i privilegi fiscali dell'antica nobiltà locale.

Anche per le committenze artistiche, Pier Luigi si rivolse a pittori di formazione romana, come Girolamo Siciolante da Sermoneta, già collaboratore di Perini del Vaga, che gli era stato raccomandato da Bonifacio Caetani. Trasferitosi a Piacenza nel 1545 Siciolante eseguì, probabilmente per la cappella privata del duca, la tavola con la *Madonna col Bambino e i santi Michele Arcangelo, Giuseppe e Giovanni* (cat 152), oggi in Pilotta. Echi del manierismo parmiggianinesco si innestano in quest'opera sui modelli raffaelleschi della sua cultura romana, con un risultato formale assai prossimo allo stile del pittore parmense Girolamo Mazzola Bedoli, che fu uno tra i primi artisti di ambito locale in contatto con la corte farnesiana. Proprio a Bedoli è attribuito nell'inventario del 1680 un ritratto di Pier Luigi Farnese (cat. 117), raffigurato in abiti scuri con la croce rossa in forma di spada dalle estremità gigliate sul petto, simbolo dell'appartenenza all'Ordine di San Giacomo di Compostela. Pier Luigi si trova all'interno di una delle stanze del Castello di Piacenza dove fu assassinato dopo soli due anni di governo a seguito di una congiura guidata dal governatore di Milano Ferrante Gonzaga, dietro cui si celava l'autorità imperiale di Carlo V, determinato a riaffermare la sovranità spagnola sui territori del ducato. Nel quadro, alle lotte coi feudatari locali e al tragico episodio dell'uccisione di Pier Luigi riferisce la scultura con Ercole che uccide l'Idra, mentre la finestra alle spalle del duca sembra alludere al gesto di sfida dei congiurati che dopo la sua morte ne gettarono il corpo nel fossato del castello.

Trasferita la residenza ducale a Parma, rimasta fedele ai Farnese dopo la morte di Pier Luigi, durante i lunghi anni del suo governo Ottavio diede vita a una intensa attività mecenatistica, in linea con le altre grandi dinastie italiane, funzionale al consolidamento del proprio potere a alla creazione di una corte stabile. Nuove importanti fabbriche cittadine, che vedono ancora

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

protagoniste maestranze di provenienza tosco-romana- come l'urbinate Paciotto, Simone Moschino e il Vignola, richiamano a Parma numerosi artisti, pittori e scultori impegnati nella decorazione di chiese e palazzi ducali, di cui non sempre resta testimonianza nella letteratura artistica o nelle fonti. Nell'inventario dei quadri della guardaroba ducale redatto nel 1587, un anno dopo la morte di Ottavio, insieme a opere di difficile riconoscimento compaiono artisti come Raffaello e Sebastiano del Piombo, già attivi per la corte farnesiana a Roma, elencati insieme a "una Madonna in abito da Cingana di mano del Correggio", un "ritratto di Lucretia romana" e altri ritratti del Parmigianino, oltre a pittori fiamminghi la cui presenza significativa in città era dovuta anche ai rapporti della corte con le Fiandre, in particolare di Margerita d'Austria, divenuta dal 1559 governatrice dei Paesi Bassi. Si registra dunque un interesse crescente per la maniera emiliana e la pittura del rinascimento parmense, che costituirà d'ora in poi un tratto distintivo del collezionismo ducale, pur prevalendo un gusto eclettico che non favorirà lo sviluppo di una scuola artistica locale, come era avvenuto, invece, nei primi decenni del Cinquecento.

Nella decorazione di Palazzo del Giardino, la villa "suburbana" destinata da Ottavio a ospitare gli ozi e i divertimenti della corte, la cui costruzione era iniziata nel 1561, le favole e i soggetti amorosi dei poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto messi in scena dal bolognese Giacomo Mirola e dal parmigiano Jacopo Bertoja si susseguono sulle pareti in una narrazione continua tipicamente emiliana, con evidenti riferimenti ai modi di Nicolò dell'Abate, dai caratteri suadenti, ricca di invenzioni fantastiche e di eleganze formali parmigianinesche, che dopo l'esperienza di Bertoja all'Oratorio del Gonfalone di Roma e nel cantiere di Caprarola (1569-1570) si arricchisce di un lessico manierista più robusto, di derivazione tosco-romana. A queste esperienze si intrecciano quelle dei pittori venuti dal Nord, come Jan Soens, esperto decoratore e paesaggista, tra gli artisti fiamminghi più attivi presso la corte emiliana, impegnato successivamente anche nella realizzazione di opere a soggetto religioso di moderata adesione postridentina. In linea coi principi della Controriforma, Ottavio promosse anche il rinnovamento e la costruzione di nuove fabbriche ecclesiastiche, favorendo la diffusione nel ducato degli ordini religiosi di Francescani, Gesuiti e Cappuccini". Questi ultimi, in particolare, per la loro spiritualità, espressione di una vita evangelica più ascetica e primitiva, trovarono accoglienza presso la corte che assegno loro le due chiese di San Bernardino a Piacenza e Santa Maria Maddalena del Tempio, rette in precedenza dagli Amadeiti a Parma.

Si deve probabilmente al favore del duca la realizzazione della pala per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maddalena, elevata a luogo di culto privilegiato per le sepolture della famiglia Farnese fino oltre la soppressione del 1866. Eseguita da Annibale Carracci nel 1585, la tela raffigurante la Pietà con la Vergine e i santi Francesco, Chiara, Giovanni Evangelista e Maddalena, oggi in Pilotta, costituisce la prima importante commissione pubblica dell'artista fuori Bologna (fig. 2). Evidenti appaiono nella posa della Vergine i riferimenti alla Deposizione eseguita da Correggio nel 1524 per la Cappella del Bono in San Giovanni Evangelista, mentre gli angeli portacroce raffigurati nel registro superiore del dipinto richiamano il turbinio di figure e la straordinaria invenzione prospettica della cupola del Duomo. Se la presenza di Maria Maddalena in primo a piano a destra si collega alla titolarità della chiesa, le due figure di Francesco e Chiara, nel ruolo di mediatori, rimandano a tematiche dottrinali più complesse, tra devozione eucaristica e *imitatio Christi*, strettamente connesse ai principi dell'ordine cappuccino". A Bologna nel 1582 era stato pubblicato dal cardinale Paleotti il *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, trattato in cinque volumi che, rifacendosi alle questioni sull'arte sacra affrontate nel 1563 nelle ultime sessioni del concilio di Trento, prescriveva ai pittori un maggior rispetto della verità storica dei soggetti e delle iconografie religiose, invitando all'uso di immagini capaci di spiegare,

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

persuadere e commuovere, prive delle bizzarrie e delle complesse stravaganze delle maniera. Annibale mostra qui di averne recepito pienamente le indicazioni, traducendo le più complesse teorie della fede in un linguaggio naturalistico e coinvolgente, mediato attraverso lo studio della pittura di Correggio, che sarà sempre un riferimento importante per la sua produzione artistica, funzionale a stimolare la devozione e la preghiera dei fedeli.

Completavano l'organismo decorativo, secondo una struttura consueta nelle chiese cappuccine, i due pannelli posti in origine tra la navata e il coro con le figure di *San Luigi IX re di Francia e Santa Elisabetta d'Ungheria*, fin dal XV secolo frequentemente associate nelle chiese francescane al tema iconografico della Pietà di Cristo, come fulgido esempio di principi santi per la loro pietà e carità cristiana, secondo un modello particolarmente caro anche ai duchi Farnese. Ritenute in passato opera di Annibale, le due tele, entrate dopo la dimissione della chiesa nelle collezioni della Pinacoteca Nazionale di Bologna, sono state in anni più recenti ricondotte da Angelo Mazza all'attività di Ludovico, come sembrano confermare l'intonazione luminosa ed emotiva dei dipinti e una certa sobrietà formale in linea con la produzione dell'artista intorno alla metà degli anni Ottanta. Grazie a un deposito quinquennale concesso dalla Pinacoteca di Bologna e alla generosa disponibilità della sua direttrice Maria Luisa Pacelli, è stato possibile ricostruire l'unitarietà di un complesso figurativo particolarmente importante nella cultura parmense di fine Cinquecento, riaccostate ormai nel percorso espositivo della Pilotta le due tele laterali alla pala centrale di Annibale.

Anche Agostino risulta in questo periodo impegnato nella chiesa di Santa Maria Maddalena per la realizzazione di una lunetta ad affresco sulla porta del chiostro con la *Madonna il Bambino e san Giovannino*, oggi in Pilotta, a conferma dello stretto rapporto che i Carracci ebbero a Bologna come a Parma con la comunità dei Cappuccini. A Margerita Farnese, sfortunata sposa del duca Vincenzo Gonzaga, ritiratasi a vita spirituale nel monastero di San Paolo dopo aver preso i voti con il nome di Suor Lucenia, è da ricollegarsi invece la Madonna col Bambino e i santi Margerita Benedetto, Cecilia e Giovannino proveniente dalla chiesa del monastero, vista anche la presenza di Santa Margerita nella posizione consuetamente assegnata al committente. Nonostante si tratti di un'opera giovanile eseguita da Agostino nel1586, come attesta la data che accompagna l'iscrizione "Hoc Monialis Pietatis (fecit fieri)", le varie componenti della formazione artistica del pittore si si fondono in un linguaggio di grande raffinatezza stilistica, in cui gli influssi della pittura veneta si arricchiscono dei ritmi più fluidi e della grazia delle figure femminili di Correggio, con esiti di un naturalismo più colto ed esibito rispetto a quello di Annibale. La presenza dei Carracci a Parma, che di lì a breve si trasferiranno a Roma al servizio di Odoardo Farnese con ben altri esiti, offre un'importante occasione di rinnovamento per la tradizione locale, filtrata attraverso una rilettura della grande stagione artistica dei primi decenni del Cinquecento e dell'opera di Correggio, che costituisce il tramite per un confronto più diretto con il naturale e il superamento della maniera. Non tutti colsero le novità stilistiche introdotte nell'ambiente parmense dai due fratelli bolognesi, attestandosi piuttosto su tendenze postridentine di derivazione tardo-manierista che permarranno a lungo nelle committenze religiose del ducato.

I rapporti di devozione che unirono sempre i Farnese all'ordine dei Cappuccini, testimoniati anche dalla volontà del duca Alessandro di farsi seppellire con il saio francescano nella chiesa di Santa Maria Maddalena, si fecero ancora più stretti durante il ducato di Ranuccio I. Educato alla corte del nonno Ottavio, all'ombra delle gloriose imprese militari di Alessandro, che gli aveva affidato in età precoce la reggenza del ducato, Ranuccio aveva sviluppato un carattere nevrotico e diffidente, in cui ambizione e manie di grandezza si univano ad assurde superstizioni, aggravate dalla mancanza

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

di un erede, che lo portavano a circondarsi costantemente di religiosi. Tra questi, i padri cappuccini, che per il loro ideale di povertà evangelica e l'abilità nella predicazione godevano di grande popolarità presso tutte le classi sociali, rivestirono una posizione di grande rilievo, affiancando il duca anche in compiti di governo e importanti missioni diplomatiche, oltre che sul piano spirituale. Il favore di Ranuccio si manifestava non solo tramite elargizioni caritatevoli ma anche con il sostegno alla costruzione di nuovi edifici religiosi e commissioni ad artisti stipendiati dalla corte per la decorazione. Al suo intervento diretto si deve la progettazione a partire dal 1605 della chiesa e del convento di Fontevivo, che il duca dotò di una biblioteca e di un appartamento privato per farne il suo eremo personale, su modello della reggia-monastero dell'Escorial realizzata da Filippo II vicino a Madrid, conformandosi all'ideale di santità e di devozione religiosa del "principe cristiano" diffusa in altre corti e che a Parma aveva trovato una più compiuta teorizzazione nelle vite dei principi descritti da Ranuccio Pico, segretario ducale, nel volume *Specchio de' prencipi ouero vite de prencipi santi* pubblicato nel 1622.

La presenza di nove cappelle accessibili dall'esterno della chiesa a tutta la comunità dei fedeli, collocate lungo i muri perimetrali dell'edificio, con dipinti dedicati ai primi santi martiri e alla Vergine, ripropone il percorso giubilare delle nove basiliche romane, assumendo il valore di un vero e proprio pellegrinaggio, volto a ribadire il primato della chiesa di Roma nonché il ruolo storico dei Farnese e di Paolo III nella ricostruzione dell'unità politica e spirituale del mondo cattolico dilaniato dalle guerre di religione e dal Sacco di Roma. Protagonista della decorazione pittorica della chiesa fu il modenese Bartolomeo Schedoni, a Parma già dal 1594 insieme al padre Giulio "mascheraro" di corte, e che dal 1607 risulta stabilmente al servizio dei Farnese, facendosi promotore di una pittura di spiccato naturalismo che rivela un'adesione agli ideali della riforma carraccesca, cui si intrecciano motivi caravaggeschi filtrati attraverso la pittura di Lanfranco e la visione diretta di Correggio, particolarmente funzionale agli obiettivi di Ranuccio. La tradizionale iconografia dei soggetti evangelici raffigurati nell'*Ultima cena*, dipinta nel refettorio del convento, e nelle due tele con la *Deposizione* (fig. 5) e le *Marie al sepolcro*, collocate originariamente a sinistra e a destra dell'altare maggiore, si rinnova nelle opere di Schedoni grazie all'originalità dell'impianto compositivo e alla intensa gestualità dei personaggi, sottolineata da un abile utilizzo degli effetti di luce che conferisce alla scena una espressività fortemente teatrale, di grande impatto emotivo che supera i precetti più ristretti della Controriforma. A completare il ciclo, rimasto in sospeso per la morte improvvisa di Schedoni, nel 1615, fu il pittore cappuccino Fra Semplice da Verona, con esiti pittorici più tradizionali e in linea con la finalità missionaria dell'ordine.

L'attività caritativa promossa da Ranuccio in sostegno ai Cappuccini e agli altri ordini religiosi, oltre a rinnovare l'impegno spirituale della chiesa, secondo i principi tridentini, e a trovare conforto ai suoi problemi personali, rispondeva a un preciso disegno di mecenatismo principesco finalizzato alla necessità di un controllo politico, economico ed ecclesiastico del territorio, in opposizione agli interessi della nobiltà locale. L'energica azione condotta da Ranuccio nel contrasto ai particolarismi delle autonomie feudali trovò espressione nelle Costituzioni emanate tra 1594 e il 1595, che diedero forma definitiva all'assetto amministrativo del governo, di cui il sovrano diveniva il perno fondamentale. L'esito più eclatante delle ambizioni assolutistiche del duca fu la "gran giustizia" perpetrata contro alcuni dei rappresentanti più illustri dell'aristocrazia parmense, che nel clima di sospetto seguito alla nascita di un erede sordomuto e a una presunta congiura ordita nel 1611 furono decapitati nella pubblica piazza. Le confische seguite alle condanne fecero confluire nella Camera Ducale enormi ricchezze e prestigiose collezioni d’arte andarono ad arricchire le raccolte ducali, secondo una prassi di acquisizioni forzate dei patrimoni nobiliari diffusa anche presso altre dinastie e già praticata dai Farnese.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

In città, la costruzione della Pilotta con la sua mole incombente e il sistema di gallerie e piazze chiuse destinate a ospitate i servizi delle corte segna a questo punto l'impronta stabile del potere e della magnificenza ducale nel tessuto urbano. Qualche anno più tardi, però, il passaggio previsto a Parma di Cosimo II de' Medici in viaggio verso Milano, poi mai avvenuto, offrì un'occasione in più, trasformando la sala d'armi posta al primo piano della Pilotta in un grande salone teatrale per accogliere il granduca con uno spettacolo grandioso e rilanciare, così, l'immagine della magnificenza e del potere ducale. L'obiettivo di Ranuccio era quello di stringere un accordo matrimoniale che avrebbe unito il proprio figlio Odoardo con Margherita de'Medici, consentendo al ducato di uscire dall'isolamento seguito alla "gran giustizia" del 1612 e di inserirsi in un sistema di alleanze che consentisse la creazione, al centro della penisola, di uno Stato cuscinetto per arginare le opposte mire espansionistiche del papato e della Spagna. Terminati i lavori di muratura e la costruzione della struttura lignea progettata da Aleotti, agli inizi del 1618 venne avviata la decorazione del teatro che vide come esecutore principale degli affreschi Lionello Spada, già al servizio della corte dal 1616, incaricato anche di coordinare l'*équipe* di pittori bolognesi, ferraresi, parmigiani, piacentini, cremonesi, quasi un centinaio in tutto, che lavoravano in contemporanea nel Farnese.

La ricca decorazione illusionistica che completava la sala teatrale in un insieme unico di architettura, pittura e scultura, oggi in buona parte perduta a causa dei danni subiti durante la Seconda guerra mondiale, richiamava l'iconografia del trionfo classico, ripreso da Ranuccio in chiave di legittimazione dinastica e di esaltazione dei fasti familiari. Come nel palazzo romano di famiglia, finte edicole architettoniche ospitavano statue allegoriche vestite all'antica, che si univano a quelle numerosissime in stucco realizzate dalla bottega dei Reti e ai volti dei re Incoronati sulle serliane, reincarnazione ideale di un passato eroico che affondava le radici nella classicità. Nello spazio del Farnese, anche grazie agli spettacolari apparati e alle macchine sceniche appositamente progettate da Aleotti, realtà e finzione si mescolano in un continuo gioco di rimandi e di finzioni prospettiche, volte a suscitare la meraviglia e a ribadire il dominio assolutistico del duca sulla corte e sulla città.

I due monumenti bronzei realizzati a Piacenza da Francesco Mochi tra 1612 e 1625 riprendono il tema celebrativo già espresso dalle due statue equestri di Ottavio e Alessandro sugli arconi del Teatro Farnese trasferendolo dallo spazio chiuso della corte a quello pubblico della città, dove le virtù politiche e familiari di Alessandro e Ranuccio sono ulteriormente esaltate dalle allegorie istoriate negli alti piedistalli su cui poggiano le sculture, allusive alla pace, al buon governo e a vittoriose imprese belliche. I due monumenti evidenziano seppur nell'impianto classico soluzioni nuove, che rimandano ai modelli della scultura barocca di Bernini, già sperimentati dal Mochi in ambiente romano, in particolare nella figura di Alessandro, eseguita successivamente a quella di Ranuccio, in cui il movimento arioso del mantello sembra sottolineare la posa nervosa del cavallo pronto a scattare.

La partecipazione di Odoardo insieme ad altri illustri membri della corte allo spettacolo inaugurale del Farnese come "mantenitore" del torneo tra Mercurio e Marte, in occasione delle sue nozze con Margherita de' Medici nel 1628, fu probabilmente l'unica occasione di vedere realizzati i sogni di gloria e le ambiziose aspirazioni politiche del duca, che non trovarono riscontro effettivo nella realtà. Spettacoli e feste sfarzosi accompagnarono tutto il suo regno, però, traducendosi anche in prestigiose imprese pubbliche come la costruzione di un nuovo teatro nel salone del Palazzo Comunale di Piacenza (1646).

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Ma il suo governo fu caratterizzato anche da scellerate imprese militari che indebitarono fortemente il ducato, determinando uno scontro col papato che condusse nel 1641 alla guerra di Castro, con il rischio di una perdita definitiva dei possedimenti laziali e dei beni di famiglia. Scomparsi alcuni dei protagonisti della scena culturale di fine secolo, accomunati dalla rielaborazione di esperienze post-carraccesche di scuola bolognese come Lanfranco e Badalocchio o trattenuti su modelli di gusto ancora tardo-cinquecentesco come i fratelli Pier Antonio e Alessandro Bernabei, si registra presso la corte di Parma la presenza di artisti di varia provenienza, spesso legati a committenze da parte di ordini religiosi o posti sotto la protezione della famiglia Farnese.

Diversi erano i pittori di provenienza lombarda, tra cui Carlo Francesco Nuvolone e Francesco Cairo, di cui restano in Pilotta le belle pale eseguite per la chiesa delle Cappuccine di Santa Maria della Neve e per il convento delle Carmelitane Scalze, con tematiche di stretta osservanza postridentina. In ambito emiliano un esito particolarmente importante è rappresentato dalla pala d'altare eseguita da Guercino per la chiesa delle Cappuccine nuove o Santa Maria degli Angeli con la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Francesco e Chiara*, oggi conservata in Pilotta, e dalla presenza nelle collezioni ducali di un'opera di Elisabetta Sirani commissionata da Margherita de' Medici dopo la morte del duca Odoardo e raffigurante la *Madonna col Bambino e le sante Elisabetta d'Ungheria e Margherita*, forse destinata alla cappella privata del Palazzo del Giardino. Il dipinto, oggi collocato su un altare della chiesa di San Lorenzo in Finte a Roma, segna la diffusione intorno agli anni Sessanta di una pittura matrice reniana cui contribuì ulteriormente la presenza nel ducati del pittore fiammingo Michel Desoubley, meglio noto come Michele Desubleo, allievo a Bologna di Guido Reni, che a Parma lasciò le ultime testimonianze della sua attività. I continui rapporti con la pittura bolognese sono documentati, del resto, già dai primi anni del ducato di Odoardo, come attesta la prestigiosa commissione di Margherita Farnese, sposa sfortunata di Vincenzo Gonzaga, la già citata suor Lucenia che nel 1627 affidò ad Alessandro Tiarini la decorazione del presbiterio e della cupola della ciesa di Sant'Alessandro. L'anno successivo sempre Tiarini, che risulta tra gli stipendiati della corte, lavora in Palazzo del Giardino, dipingendo una delle stanze voluta da Odoardo per celebrare le nozze con Margherita de' Medici, con episodi della *Gerusalemme Liberata* che hanno come protagonista la figura di Erminia.

La speranza di Ranuccio II di riscattare il possesso dei feudi laziali, dopo la seconda disastrosa guerra di Castro che nel 1649 venne rasa al suolo dall'esercito pontificio, è rappresentata in pittura da un ritratto eseguito dal pittore fiammingo Frans Denys, oggi conservato in Pilotta, in cui Ranuccio in armatura e con una elegante cravatta blu è raffigurato all'interno di un medaglione posto sopra un alto piedistallo con lo stemma ducale, sostenuto dall'allegoria del Tempo nelle sembianze di un vecchio alato, sotto un pesante tendaggio rosso. Ai suoi piedi gli rendono omaggio le due figure di Piacenza con le chiavi della città e Parma recante in mano il cuore, chiaramente identificabili dagli scudi ai loro piedi, cui è collegata, più discosta e in secondo piano, una terza figura femminile che rappresenta il ducato di Castro. A nulla valsero i tentativi di reperire le somme necessarie al riscatto, anche attraverso tassazioni straordinarie; impossibilitato a ripianare i debiti, Ranuccio dovette accettare la perdita del ducato. Più fortunata fu nel 1682 l'acquisizione a lungo perseguita di Bardi e Compiano, territorio dei Landi, con cui il duca ottenne il riconoscimento di feudatario imperiale, titolo che gli permise nel 1691 di unire in matrimonio il figlio Odoardo con Dorotea Sofia di Neuburg, figlia dell'elettore di Sassonia. Ciò consentì un rilancio del ducato sulla scena politica internazionale, cui contribuì anche il progressivo trasferimento a Parma delle prestigiose raccolte del palazzo romano di famiglia, da sempre utilizzate come strumento di

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

legittimazione dinastica e che fecero della corte parmense una delle mete privilegiate dei viaggiatori del Grand Tour.

Anche nel Palazzo Farnese di Piacenza, dove risiedeva con la corte almeno una volta all'anno, Ranuccio II concepì a partire dal 1685 un importante progetto decorativo destinato a celebrare i fasti familiari attraverso le opere di papa Paolo III, capostipite della dinastia, e le imprese militari del grande condottiero Alessandro. Tra gli interpreti che parteciparono all'impresa, oltre a Malosso, a Evangelista Draghi e altri artisti già attivi a Piacenza anche presso congregazione religiose cittadine, un ruolo importante fu assunto da Sebastiano Ricci, ancora legato alla maniera veneta della sua prima formazione, su cui si innestano motivi della tradizione emiliana bolognese, con risultati non privi di una certa efficacia comunicativa bei soggetti e nelle scelte cromatiche. Nel 1696, la grave situazione economica in cui versava il ducato costrinse Francesco Farnese, secondogenito di Ranuccio II, a sposare la giovane cognata Dorotea Sofia, vedova del fratello Odoardo, per non dover restituire la cospicua dote che ella aveva portato con sé. Nonostante ciò, le ambizioni politiche di Francesco lo spinsero a tentare di riconquistare i fedi di Castro e di Ronciglione, senza esito alcuno. Dal punto di vista culturale, a questo punto il duca promosse l'incremento delle raccolte ducali con nuove acquisizioni e proseguì l'impresa avviata dal padre, pubblicando il catalogo illustrato delle collezioni numismatiche; ma il suo impegno più significativo fu rivolto al rinnovamento del palazzo di Colorno, che nei decenni successivi, grazie anche agli interventi di Ferdinando Galli Bibiena, diverrà la residenza ducale preferita. Questa reggia, insieme ai palazzi ducali e alla celebre galleria allestita in Pilotta da Ranuccio II, fece del ducato uno dei centri culturali e collezionistici più importanti d'Europa, finché nel 1731 l'ultimo duca Farnese, Antonio, morì senza eredi. Il suo successore, Carlo di Borbone, rimase a Parma per solo quattro anni e, incoronato re delle Due Sicilie, portò via con sé quasi tutta la collezione a Napoli, svuotando drammaticamente le residenze parmigiane. Salito al trono in tarda età dopo la morte del fratello Francesco, il governo di Antonio, l'ultimo dei Farnese, durò pochissimi anni. Educato alla cultura illuminista con cui era entrato in contatto viaggiando tra le principali corti europee, trascorse gran parte del suo tempo tra spettacoli teatrali, tornei di caccia e altri divertimenti, dissipando le casse dello Stato già in grave dissesto finanziario. Alla sua morte, la mancanza di un erede riaccese la questione giuridica della sovranità del ducato, consentendo a Elisabetta, figlia di Odoardo e Dorotea Sofia di Neuburg, che aveva sposato il re di Spagna Filippo V di Borbone, di rivendicare per i propri figli diritti di successione e al patrimonio dei Farnese. Ormai, però, questi avevano cambiato cognome sicché, con la morte di Antonio, nel 1731, si concluse formalmente la dominazione farnesiana.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

I Farnese e l’Architettura, dal Duca Odoardo a Elisabetta Regina di Spagna

Carlo Mambriani

Nonostante una ducea quasi ventennale (1628-1646), Odoardo I non brilla per committenza d'architettura, se non per aver completato e inaugurato il Teatro Farnese di Parma in occasione delle nozze con Margherita de' Medici (1628), aumentato le difese di Castro (1640) e avviato l'usanza - onorata poi da tutti i suoi successori - di erigere a Roma, per ogni nuovo pontefice, un effimero arco di trionfo nel Campo Vaccino (fig. 1), proprio davanti all'ingresso degli Orti farnesiani sul Palatino (1644).

Stretta un'alleanza con la Francia di Richelieu contro Spagna e papato (1633), il giovane duca compì diverse imprudenze diplomatiche e militari che alla fine comportarono la perdita del ducato di Castro, un pesante colpo politico ed economico per i Farnese. Oltre alla dispendiosa tendenza alle imprese guerresche, peraltro infauste, la sua scarsa operosità architettonica dipese decisamente anche dalla congiuntura seguita alle carestie e alla peste del 1629-1630: Parma perse oltre la metà dei sudditi (e contribuenti), e Piacenza le fiere internazionali dei cambi, avviate nel 1579 da Ottavio.

Palesemente in declino politico e diplomatico sullo scacchiere europeo, il successore Ranuccio II (1630-1694) vide chiudersi anche gli orizzonti curiali, fondativi per le fortune di famiglia, quando nel 1647 morì Francesco Maria, l'ultimo - e il meno influente - cardinale del ramo principale. I duchi di Parma acquisirono così pieno possesso delle residenze romane e laziali, tradizionalmente appannaggio dei prelati della dinastia, con le loro prestigiose raccolte d'arte e di arredi.

Ben presto il duca iniziò a trasferire da Roma a Parma quadri, gemme, libri e medaglie, allestendoli progressivamente nel Palazzo della Pilotta e in altre dimore (come quella del Giardino, appositamente ampliata e privata dei giochi idraulici), con l'eccezione dei marmi antichi, che il cardinale Alessandro aveva vincolato a Roma.
Questo distacco dall'Urbe si riscontra anche in architettura, e proprio durante la stagione più influente del Barocco romano. È vero che ogni duca continuò a nominare fino al 1731 un proprio architetto a Roma per le manutenzioni edilizie e gli archi effimeri in Campo Vaccino, ma nessuno, dopo Girolamo Rainaldi, risultò concretamente operativo nello stato farnesiano.

Se le nozze di Ranuccio II con Margherita Violante di Savoia (1660) - nipote di Enrico IV di Borbone e già promessa al Re Sole - confermavano l'alleanza con la Francia, anche le scelte residenziali della corte si allinearono al nuovo riferimento, del resto comune ai principi di mezza Europa. Negletti i palazzi di Parma, la rocca di Colorno, confiscata nel 1612 ai Sanseverino, divenne la principale dimora extraurbana della corte. Vi fu eretta un'ampia ala (1663-1671) verso il giardino, con scarpa e torri merlate, di forme così retrograde da apparire intenzionalmente

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

"neofeudali".
Peraltro, un'ostentata severità connota all'esterno gran parte delle fabbriche civili e religiose sorte nei ducati in questo periodo: tra i pochi edifici voluti dalla corte, ad esempio, il Palazzo Madama a Piacenza (dal 1657), tramutato da sede per funzionari in residenza vedovile per Margherita de' Medici (cui rinviano le cornici delle finestre con palle medicee alternate a gigli farnesiani).

La lenta ripresa dell'economia registrata nella Penisola dal 1660 si avvertì anche nei ducati, tanto che dal 1685 ripresero le fiere piacentine di cambio (attive fino al 1692) e della mercanzia (fino al 1731), dotate di un'apposita sede proprio a fianco dell'incompiuto Palazzo Ducale, che nel frattempo il duca abbelliva di stucchi, dorature e cicli pittorici dedicati ai due Alessandro maggiori glorie di famiglia: il papa e il generale.

Per ristorare l'erario Ranuccio aveva svenduto numerose patenti di nobiltà (oltre 130 tra 1641 e 1680, contro le tredici del secondo Cinquecento). Ansiosi di adottare modi di vita aristocratici, i parvenu gareggiavano nel rimodernare castelli, erigere ville sontuose e allestire palazzi gentilizi, specie a Piacenza dove la corte soggiornava regolarmente d'inverno. Investire in edilizia nella seconda metà del secolo era del resto fruttuoso, specie per chi - come i nobili e gli ordini religiosi - possedeva molte terre, poiché i prezzi della manodopera e dei materiali di cantiere permanevano sostanzialmente stabili, mentre le derrate agricole registravano continui rialzi.

Per riqualificare le due capitali e innalzarne il tono monumentale, non restava a una corte finanziariamente prostrata se non l'incentivo ai cantieri nobiliari e soprattutto religiosi. Un esempio eclatante è quello della chiesa civica della Steccata a Parma, retta da una facoltosa congregazione laicale espressione delle élites cittadine, da sempre nel mirino dei Farnese. Accreditandosi come protettori del tempio, i duchi vi promossero dalla metà del secolo costosi interventi decorativi e architettonici a spese dei proprietari (cat. 200), grati della loro tutela contro i tentativi di controllo pastorale esercitati dal vescovo sulla chiesa.

Nell'epoca delle riforme promosse da papa Innocenzo XI in linea con le finalità più sfidanti del Concilio di Trento, il principe si schierò invece con le componenti ecclesiali più regressive, facendo dei propri stati un caposaldo della cultura controriformistica di matrice gesuitica, in sintonia con quanto avveniva nella Lombardia spagnola.

Tonalità particolarmente gravi e austere si riscontrano infatti nelle fabbriche della Compagnia di Gesù erette nei ducati, per la maggior parte proprio nel secondo Seicento.
Il tetragono - seppur incompiuto - collegio parmense (ora sede dell'Università) sorse nel vasto isolato via via acquisito dai padri fin dai tempi del duca Ottavio (1564). Il cantiere, avviato nel 1659 su progetto di padre Orazio Grassi (1654), fu attivo fino al volgere del secolo. L'imponenza dei palazzi sangalleschi più che la morigeratezza tipica dei collegi della Compagnia prevale nel grandioso blocco in laterizio, saldo sul basamento a scarpa e profilato dai bugnati angolari e dalle cornici in pietra chiara. Se fossero stati abbattuti, come previsto già nel 1620, alcuni edifici davanti alla chiesa e al collegio, la mole avrebbe prospettato su una piazza destinata a dialogare con quella ancor più ampia ipotizzata poco più a nord, davanti alla Pilotta. In tal modo un sistema di slarghi avrebbe legato la corte agli istituti d'istruzione affidati a tre comunità di matrice ignaziana: i collegi di San Rocco, con le scuole pubbliche, delle Orsoline, educatrici delle fanciulle aristocratiche, e dei Nobili, destinato dai Farnese alle nuove leve dell'*élite* europea. Per quest'ultimo, dal 1675 fu eretto fuori le mura il cubico padiglione di foggia rinascimentale detto "la Villetta", con portici e logge su due fronti opposte, rinserrate da quattro torri angolari, e circondato da un vasto giardino

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

all'italiana. Sobrietà e passatismo connotano anche gli altri collegi progressivamente eretti dalla Compagnia nei ducati, sempre per impulso e sotto il costante patronato dei Farnese: a Piacenza (1594-1684), Busseto (1648-89) e Fidenza, allora Borgo San Donnino (1697-1722).

Una netta virata si registra tuttavia alla fine degli anni Ottanta, in vista delle grandiose nozze ducali tra il principe Odoardo e Dorotea Sofia di Neuburg (1690), all'origine di una stagione vitale fin oltre la metà del Settecento. Il ricorso a celebri progettisti esteri riapriva i ducati a modelli internazionali aggiornati. Si pensi ai disegni richiesti, per le Benedettine a Piacenza' e l'altare della Madonna della Steccata, al bolognese Gian Giacomo Monti, che aveva poco prima trasformato Sant'Agostino a Modena (1663-1670) in pantheon estense - e Ranuccio II aveva sposato in seconde (1664) e in terze nozze (1668) due sue cugine, le sorelle Isabella e Maria d'Este. In entrambi i casi era stato incaricato come esecutore il ticinese Domenico Valmagini (1649-1730), cui il duca aveva commissionato il nuovo Monte di Pietà di Busseto (1681-1682). Se nella fronte a torri binate della chiesa di San Francesco di Paola a Parma (1689) l'architetto-scenografo Carlo Virginio Draghi (1638-1694) adotta riferimenti austriaci e bavaresi, per lo più il tardobarocco farnesiano si rivolge ai modelli emiliani e in particolare proprio a quelli bolognesi: numerosi scaloni si coronano di sfondati superiori, e quello dei Servi di Maria a Parma (ora Fondazione don Gnocchi), impostato nel 1695 da Mauro Oddi (1639-1702), si ispira alle rampe del felsineo palazzo Ranuzzi, avvolte da un luminoso e curvilineo vano unico.

Per nascita be formazione sono del resto bolognesi i protagonisti di questa nuova primavera dell'architettura farnesiana, ovvero i due fratelli Galli Bibiena, Ferdinando (1657-1743) e Francesco (1659-1739). Proprio nei ducati essi trovano le condizioni ideali per passare dalla pittura – di figura, di quadratura, di scene – all'architettura, ma anche per segnalarsi ai principi d'Europa, che in seguito ingaggeranno loro e i rispettivi discendenti lungo tutto il Settecento.

Agli esordi i due Bibiena trasfigurano interni ed esterni grazie a prospettive illusionistiche, a Parma nel vestibolo del Teatro Farnese (1685), nel Palazzo del Giardino (1687-1688) e nel Collegio dei Nobili (1680-1699). Per certo sono loro a proporre un completo rinnovo del Teatro Farnese per le nozze del 1690, eseguito però soltanto nel prolungamento del palcoscenico, sacrificando parte del cortile a nord. A Piacenza, in occasione del *Didio Giuliano* allestito nel 1687 al teatro della Cittadella, Ferdinando lancia le sue scene "per angolo", destinate a rivoluzionare la spazialità illusoria in teatro e in pittura. Abbandonando il punto di fuga centrale, corrispondente al solo occhio del principe, gli edifici rappresentati si offrono di spigolo, talvolta con angolazioni "accidentali", quasi a coinvolgere di più il pubblico assiepato nei palchetti. Particolarmente fiero di questa innovazione, l'autore ne esprimerà tutto il potenziale anche nell'architettura costruita, in piena sintonia con la tradizione emiliana.

A favorire il salto dei Bibiena dall'illusorio al concreto sono dapprima le casate feudali dei Rossi a San Secondo e dei Meli Lupi a Soragna, seguite da confraternite e nobiltà a Piacenza, la capitale allora più frequentata dalla corte.
Qui Ferdinando è assoldato dalla Comunità per le esequie di Ranuccio II (1695), dove sfoggia un sontuoso repertorio antico, rinascimentale e barocco, a dimostrare pieno e colto dominio anche nell'architettura reale per quanto attraverso un apparato effimero.

Forte di queste credenziali, nel 1697 viene nominato architetto ducale dal giovane Francesco I (1678-1727). Tra una moltitudine di impegni esteri e locali (come il tempio di Sant'Antonio Abate, o le facciate dei palazzi parmensi Rangoni e Pallavicino, a lui riferite, tutte opere volute da prelati o

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

casate legatissime ai Farnese), trasfigura per la corte la rocca di Colorno, lavorandovi ogni estate dal 1697 al 1707. Trasforma il severo edificio in reggia quasi fiabesca, ancor oggi percepibile – nonostante le pesanti alterazioni successive – nelle tre facciate esterne con quattro torri gemelle e nel cortile d'onore. Essa sarà poi completata a aggiornata dallo scultore e architetto carrarese Giuliano Mozzani (1675 circa-1735), autore anche dei due oratori palatini per il duca e per la duchessa: San Liborio (1720-1722, perduto) e la Ss. Annunziata in località Vedole (1719-1720), con il bizzarro casino esagonale retrostante.
Pungolato dalle descrizioni che riceve dalle regge di Francia e dalle altre corti europee dove ha inviato il fratello minore Antonio in un lungo tour diplomatico in cerca di incarichi e alleanze (1697-1701), Francesco fa di Colorno la propria "piccola Versailles", nel giardino aperto all'infinito dei viali a tridente, così come nelle fogge e nei nomi delle fontane: quasi un suggello architettonico alla propria militante adesione alle manovre borboniche contro lo strapotere imperiale in Italia (cat. 277-279).

Pur rifuggendo dall'uso della "parete flessibile", sviluppata organicamente e disseminata ovunque dal Barocco romano, Bibiena non abdica alla ricerca di una spazialità dinamica, sperimentando rigide planimetrie ruotate "per angolo", decori pittorici e plastici esuberanti, ma anche un uso intensivo di forature e diaframmi: una fantasmagoria di horror vacui e di horror pleni in grado di trasfigurare spettacolarmente lo spazio reale (cat. 204).
Anche attraverso i suoi collaboratori, si consolida così una koiné artistica emiliana, che troverà i suoi esiti migliori nelle spericolate quadrature, negli scenografici scaloni piacentini e nelle opere parmensi di Edelberto dalla Nave (1681-1742), tra le quali lo splendido coro per l'ordine equestre farnesiano nella chiesa della Steccata (1724-1730). Il linguaggio bibienesco riuscirà infine a divenire un riferimento europeo quasi quanto lo era stata l'architettura farnesiana del Cinque e Seicento.

La brevità del dominio di Antonio (1727-1731) non lascia particolari risultati se non nel campo dell'architettura teatrale ed effimera'. La staffetta passa piuttosto a Elisabetta (1692-1766), consorte di Filippo V di Spagna dal 1714, che importa nella penisola iberica modelli e artisti emiliani in grado di rievocare, nelle nuove residenze della Granja di San Ildefonso e di Riofrio, quelle da lei abitate in giovinezza.
Sebbene non siano sempre distinguibili con nettezza le scelte sue da quelle del re, il lascito più decisivo della Farnese per l'architettura spagnola del Settecento è il probabile ruolo giocato nella chiamata di Filippo Juvarra a ricostruire il Palazzo Reale di Madrid" e la facciata della Granja. L'alta consapevolezza di famiglia in materia di architettura, arti e collezionismo sembra passare dalla regina al primogenito don Carlo, che nella reggia di Caserta vorrà una silloge delle dimore borboniche europee, ricordandovi i migliori esiti di quelle farnesiane, dall'escalera imperial ispirata all'Escorial per la prima volta proposta in Italia nel Palazzo della Pilotta, alla splendida soluzione di Vignola per l'angolo del cortile a Piacenza, con la nicchia piegata a 45 gradi, fino alle quattro torri angolari che, come a Colorno, avrebbero dovuto coronare gli spigoli della reggia secondo l'originario disegno di Vanvitelli.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Armi e Armature Farnesiane tra Guerra e Rappresentazione Sociale

Antonio Tosini

La consistenza numerica dell'"Armeria Secreta" del Palazzo Ducale di Parma, per un totale di 2278 armi', parti di armi e accessori, è riscontrabile dall'inventario redatto, tra il 7 e il 28 maggio del 1731, in seguito alla morte del duca Antonio, ultimo erede maschio della famiglia Farnese, avvenuta il 20 gennaio dello stesso anno.

Le collezioni d'arte e di antichità, insieme all'Armeria, furono ereditate dalla nipote Elisabetta Farnese, che aveva sposato Filippo V di Spagna, e da questa cedute al figlio Carlo che divenne duca di Parma e Piacenza nello stesso anno. Nel 1734, conquistato militarmente il Regno di Napoli, Carlo dispose il trasferimento da Parma a Napoli di tutte le collezioni d'arte ereditate. Durante il trasferimento, avvenuto in più riprese e durato diversi anni, si registrarono le prime dispersioni e perdite di armi.

La generica descrizione inventariale, purtroppo, non ci permette l'identificazione certa con le armi oggi presenti nel Museo di Capodimonte, che ne espone, in due sale, 490 fra le oltre 600 conservate. Due sono chiaramente identificabili per le loro particolarità. La prima è una pistola così descritta: "Altra pistola tutta sbollinata nella canna, con cassa coperta di tartaruga all'anticha con scalzo che fa pomo ad uno stile che resta coperto nella cassa con azzalino da ruota tutto sbollinato", che si può identificare con la pistola con cassa lignea rivestita di tartaruga, e meccanismo di sparo incisi, e un acuminato stiletto, occultato all'interno per l'intera sua lunghezza, estraibile sganciando il pomo della pistola (fig. 1). L'altra è una spada per uso a cavallo, con un'iscrizione all'interno delle sgusciature, lungo i due lati della lama, erroneamente riportata come "Felhien Opus", in realtà si legge "Opus" da un lato e "Feltriense" dall'altro'.

La disposizione delle armi era organizzata lungo un ampio salone, in una sorta di galleria, con spazi ben scanditi da elementi architettonici, le armature e parti di esse disposte lungo la sala. Numerose le panoplie alle pareti e roste come sovrapporte. Le armi da fuoco erano poste al centro del salone su tavoli e strutture a scomparti, altre erano ubicate in una piccola sala al termine della "galleria".
Nella descrizione inventariale di queste, spesso è riportato il nome impresso sulla canna; troviamo più volte citato Lazzarino Cominazzo, firma conosciuta nelle sue numerose varianti, la cui totalità è riportata dal di Carpegna nella sua monumentale opera, e riferibile ai diversi armaioli di questa illustre famiglia.

Giunte a Napoli, le armi furono sistemate, molte ancora imballate, in alcuni ambienti di Palazzo Reale, dove subirono danni e ulteriori spoliazioni. Sicuramente si ebbe una contaminazione con armi di epoca vicereale già presenti in quel luogo. Ne è un esempio la spada, oggi a Capodimonte, dove, lungo la lama, si può leggere una dedica a un "de Guzmán", probabilmente Enrique de Guzmán conte di Olivares, viceré di Napoli dal 1595 al 1599. È in una situazione così confusa e precaria che si perpetrarono le sottrazioni nel decennio francese, allorché si rastrellarono in tutta

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Europa capolavori d'arte da destinare al costituendo museo parigino. Oggi al Musée de l'Armée di Parigi è conservato l'archibugio scavezzo, firmato da Maffeo Badile, che riporta sulla canna la scritta "VIVA CHI DIPENDE DI CASA FARNESE". Lo stesso archibugio di Ranuccio I era stato trasferito in Francia. È caratterizzato dall'avere inciso sul lato sinistro, in corrispondenza della nocca, il motto "SPLENDOREM POSCIT AB VSV" e la data 1596, l'arme Farnese e un putto che regge un cartiglio con la scritta "RAN. FAR. DVX IIII"; tra le armi da fuoco più significative della produzione italiana della fine del XVI secolo, capolavoro di intaglio e traforo in acciaio, è opera di Giovan Battista Visconti che lo realizza a Parma (fig. 2).
Qui, nella Parigi della Restaurazione, ne entra in possesso sir George Wood, comandante inglese, che ne fa dono al principe reggente, futuro Giorgio IV, e da questi è acquisito nelle collezioni reali di Windsor. Bisognerà attendere il 1963 per riceverlo nella collocazione attuale a Capodimonte, come "prestito a lungo termine" in cambio della daga d'oro di Enrico VIII, sottratta illecitamente dalla collezione Odescalchi, acquistata dallo Stato italiano in quegli anni, dal Master of the Armouries della Regina d'Inghilterra e giunta a Londra nelle collezioni reali attraverso i canali diplomatici, eludendo le leggi italiane sulla tutela del patrimonio artistico.

Un'ulteriore sovrapposizione si avrà poi con la sistemazione a Palazzo Reale di alcune armi provenienti dall'armeria Bonanno-Branciforte dei principi della Cattolica di Canicattì, donate nel 1800 a Ferdinando IV. Altre armi della stessa armeria furono cedute a Francesco I nel 1827.

Alcune delle antiche armature furono indossate dai cavalieri partecipanti a un torneo, organizzato negli spazi antistanti la reggia di Caserta, nel febbraio del 1846 in occasione del Carnevale. Una rievocazione storica che, per due domeniche consecutive, riportò indietro nel tempo un folto pubblico, che assistette incantato alle coreografie in costume di chiara ispirazione romantica, una rappresentazione sociale con l'intento di celebrare anche le glorie di una discendenza. Nel volume illustrato, dedicato all'evento e pubblicato a Napoli nel 1850, se ne riconoscono chiaramente quattro, le tre piccole guarniture conosciute "Giglio", "VOLAT" e "a medaglioni", appartenute ad Alessandro Farnese, e una nera dell'armeria Bonanno-Branciforti.

Nel 1864 Annibale Sacco, amministratore della Real Casa Savoia, ricevette l'incarico di trasferire l'Armeria da Palazzo Reale a Capodimonte. Qui si tentò una prima ordinazione scientifica delle armi e un allestimento "a galleria" nella grande sala speculare al Salone delle Feste, dove oggi, suddivisa in ambienti più piccoli, è collocata la "Galleria delle cose rare". La sistemazione rispecchiava il gusto dell'epoca, con grandi panoplie alle pareti, roste e insegne araldiche.

Le armature vennero assemblate su manichini montati su cavalli, in legno, o appiedati, disposti in modo alternato lungo le pareti del salone.

La situazione caotica in cui erano state tenute le armi, la perdita dei principali riferimenti storico-dinastici e la mancanza di studi specialistici furono le cause che impedirono la corretta attribuzione di numerose armi.
L'esempio più eclatante si rileva dall'inventario redatto nel 1874, quando la guarnitura "del Giglio", di Alessandro, venne attribuita al re Francesco I di Valois, ribadendo l'errore anche successivamente, nell'inventario del 1907. Lo studio e la sistemazione scientifica delle armi farnesiane si deve, infine, a John F. Hayward a metà degli anni Cinquanta del secolo scorso.

Diverse le armature appartenute ad Alessandro Farnese, terzo duca di Parma e Piacenza, quarto duca di Castro e capitano generale dell'armata delle Fiandre, conservate oggi a Capodimonte.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

La formazione giovanile che aveva ricevuto il futuro condottiero ne aveva temprato il carattere, affiancando a studi umanistici un addestramento all'esercizio fisico e all'uso delle armi, che ne aveva esaltato le capacità di combattente. Studi successivi sull'arte militare gli fornirono ampie conoscenze sulle strategie militari. Abbinando a queste capacità una innata abilità diplomatica, si era distinto ventiseienne nella battaglia di Lepanto, dove aveva combattuto al fianco di suo zio, don Giovanni d'Austria, quasi coetaneo, a cui lo legava anche una forte amicizia.

La frequentazione, in alcuni casi, li portò a rivolgersi agli stessi armorari per la realizzazione delle proprie armature.
La piccola guarnitura "a scambiare" detta "a medaglioni" 14 di produzione milanese degli anni intorno al 1575, è infatti accostata già da Gamber nel 1958, per affinità stilistiche e decorative, a quella di don Giovanni d'Austria conservata oggi a Vienna'. Alessandro la indossa nel ritratto ufficiale, a figura intera, con l'assedio di Anversa sullo sfondo, realizzato da Jean de Saivel nel 1585. La guarnitura conservata a Capodimonte si compone, attualmente, di parti "a scambiare" per formare armatura da cavallo, da guerra, corsaletto da piede e da barriera (fig. 3).

Nel ritratto Farnese compare con il collare del Toson d'Oro, ricevuto nello stesso anno, e per commissiona a Pompeo della Cesa, uno dei più abili armorari milanesi, l'armatura che doveva celebrare l'ondine cavalleresco ricevuto e il suo casato, la guarnitura "dell Giglio", anch'essa oggi conservata a Capodimonte. La decorazione fa risaltare gli acciarini e i gigli del collare con incisioni e puntinature in argento, così come il gran giglio e la corona ducale che campeggiano al centro del petto. Si è portati a credere che i motivi decorativi furono sviluppati da Pompeo su precise istruzioni impartite dallo stesso Alessandro. Oggi si compone di parti per armatura da cavallo, torneo, corsaletto da piede e da barriera. Con ogni probabilità doveva risultare terminata già tra gli ultimi mesi del 1585 e quelli iniziali del 1586, come lascia supporre la nota di pagamento, a saldo, del 28 ottobre 1586, che consente di conoscere anche l'elevata cifra pagata per il lavoro eseguito: "a Pompeo della Cesa Armarolo in Milano scudi 351, soldi 21, den 'per resto di scudi 842 soldi 17 che importa il costo et guarnitione d'una armatura fatta per seruitio di S. Al."20.

Tornando al ritratto di Parma del de Saive, quella raffigurata è sicuramente un'armatura alla quale Alessandro era particolarmente legato, utilizzata nelle campagne militari delle Fiandre. Se ne riconosce la decorazione, al petto, formata da liste alternate, lisce azzurrate e incise e dorate; sul tavolo alla sua sinistra compaiono anche lo "zuccotto", difesa del capo ogivale, utilizzato nella forma "corsaletto da piede", e le due manopole: la mano sinistra stringe il pomo della spada, la destra regge il bastone di comando.

I medaglioni, di forma ovale, leggermente rilevati, visibili oggi sulle parti metalliche, sono contornati da perlinature d'argento e raffigurano armati all'eroica, allegorie della Fama, personaggi mitologici come Venere e Cupido, Diana e Atlante, sempre dorati su fondi puntinati. Il tutto si svolge in maniera molto sobria ed elegante, si intuisce la funzione prevalentemente militare; la decorazione, però, sottolinea con garbo anche l'aspetto umanistico, esaltando le virtù e le conoscenze erudite del possessore.
In un altro ritratto a figura intera, attribuito allo stesso de Saive, Alessandro indossa l'identica armatura; varia leggermente l'impostazione della figura, la mano destra al fianco e la sinistra a stringere l'estremità di un bastone metallico inciso e cesellato il cui aspetto rimanda all'asta della picca della "guarnitura VOLAT", realizzata per Alessandro da Pompeo della Cesa nel 1590. Questa si compone di parti "a scambiare" per ottenere un'armatura da cavallo, una da torneo a cavallo, un

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

corsaletto da piede e uno per giostrare alla barriera. La decorazione si sviluppa per fitte fasce incise all'acquaforte, dorate, alternate a sottili filetti incisi a fingere catenelle, fondi leggermente ribassati e puntinati. In un tripudio di trofei, cornucopie, gigli farnesiani, corone ducali, foglie di palma e rami d'olivo, si staglia, al centro del petto, la Fama sorretta da un'aquila.
Poco più in basso, in una targhetta, il motto "VOLAT" un piccolo ovale allo scollo e al dorso il nome Pompeo e sulla buffa, in un cartiglio, la data 1590. A questa armatura sono da associare due note di pagamento, di cui la seconda, a saldo, datata 3 gennaio 1593. "Il sig. Pier Antonio Crasso deve hauere scudi 720 di moneta per valuta di Ducatoni 500 a soldi 114 per Ducatone di Milano, et in Parma a lire 7 soldi 4 l'uno, pagati a Pompeo Cesa Armarolo della Corte, per l'armatura bianca et oro fatta per S.A. di G.ªM.a".

Un terzo ritratto attribuito sempre al de Saive, datato 1581 e oggi in collezione privata, ritrae Alessandro a figura intera, con un'armatura a larghe fasce dorate, molto più appariscente di quella a medaglioni, in una impostazione da corsaletto da piede; le larghe fasce incise a volute e dorate presentano delle bordure ad archetti molto caratteristici. La mano destra al fianco, la sinistra poggiata sul tavolo regge il bastone di comando. In basso, ai piedi della colonna, è poggiato il brocchiere, sul tavolo si notano lo zuccotto e le manopole.

Lo schema di raffigurazione rimane immutato per tutti e tre i ritratti, probabilmente destinati a edifici di rappresentanza. Alessandro doveva essere ben conscio della valenza politica legata alla diffusione della sua immagine, tanto che i dipinti, seppur realizzati in tempi differenti, mostrano la figura solenne e compassata dell'abile condottiero gravato dagli impegni militari e diplomatici.
Di questa terza armatura, di probabile ambito bresciano, si sono perse le tracce, sopravvive a Capodimonte il solo brocchiere (fig. 4).

All'incirca nel 1560, Alonso Sánchez Coelho ritraeva un Alessandro Farnese giovane che indossa un corsaletto da piede, decorato a liste alternate, polite azzurrate, e incise con sviluppi di nastri e racemi messi in oro, ai bordi sottili foglioline trilobate. Il corsaletto è riferibile a una guarnitura per cavallo, torneo e piede, oggi a Capodimonte.

Hayward nel 1956 ritiene la guarnitura di Capodimonte successiva di alcuni anni a quella del ritratto, pur riprendendo lo stesso modulo decorativo. Secondo Boccia la decorazione risente di un'influenza franco-ferrarese; chi scrive non ne esclude una fattura bresciana.

Tra il 1576 ed il 1580 Alessandro commissiona una piccola guarnitura per uso a cavallo, da torneo e da piede, su disegni preparatori di Andrea Casalini, orafo di corte.
Questi oggi si trovano divisi tra Vienna (Hofjagd- und Rüstkammer), Parigi (Bibliothèque nationale), Amburgo (Kunsthalle) e New York (Metropolitan Museum), mentre la guarnitura è a Vienna. Ha una decorazione estremamente elaborata con le superfici sbalzate, cesellate, incise, dorate e argentate che si staccano da fondi lisci azzurrati; divinità mitologiche come Giove, Marte, Mercurio, Minerva, Diana, Ercole e Pomona sono accostate a personaggi biblici come David. Non mancano le allegorie della Fortezza, della Prudenza e della Giustizia a esaltare le virtù del committente. In più punti sono sbalzati e messi in oro fauni e mascheroni; al petto, in prossimità dello scollo, la testa di Medusa, chiaro elemento apotropaico. Sicuramente si privilegiava un uso "da parata", probabilmente riservata alle occasioni particolari. Questa guarnitura stranamente non compare in nessun ritratto noto di Alessandro Farnese.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

A un armoraro milanese della cerchia operante al Castello è da attribuire il corsaletto da barriera per Odoardo Farnese fanciullo, realizzato nel 1620 in occasione del fidanzamento del piccolo Odoardo con Margherita de' Medici. La superficie è interamente decorata a volute su cui risaltano il giglio farnesiano, stelle a otto punte, corone e gigli medicei, i fondi ribassati e graniti. Conserva tracce della doratura originale. Il motivo decorativo si ispira chiaramente a tessuti ricamati, di moda in quel tempo. Il corsaletto, pur essendo strutturato per giostrare alla barriera, data l'occasione ha un uso puramente cerimoniale; a sottolineare questo uso festoso, vennero donati corsaletti simili ai membri delle due famiglie. In un ritratto dello zio di Margherita, Lorenzo, questi compare con un corsaletto dello stesso modello e similmente decorato.

Come si è visto, le armature più elaborate, costose e di prestigio presenti oggi a Capodimonte sono tutte ascrivibili ad Alessandro Farnese. Non è insolito per un grande condottiero disporre di aggiornati ed efficienti strumenti difensivi e, perché no, anche alla moda: un condottiero che ha trascorso gran parte della vita combattendo fuori dai confini del suo ducato, contribuendo a gettare le basi di un'Europa moderna.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

La collezione Farnese a Parma: La Galleria del Duca

Maria Cristina Quagliotti

Il cardinale Alessandro Farnese, al fine di preservare le raccolte di famiglia e tutelarle da eventuali smembramenti, nel suo testamento redatto nel 1587 impose agli eredi che "tutte le Statue di marmoro e di metallo, e d'ogni altra matteria, L'offitio della madonna minato dal detto Don Giulio, et tutta la sua libraria con tutti li libri, di qualsivoglia sorte lassa che si conservino nel suo palazzo in Roma di donde non si possino movere né prestare né vendere né alienare in alcun modo che si conservavano nel palazzo di Roma della famiglia". Una clausola analoga venne successivamente introdotta nel 1626 nel testamento del cardinale Odoardo, in cui nominava il nipote, duca di Parma e Piacenza, suo erede e imponeva il divieto di spostare dal palazzo romano "le statue, medaglie et libri [...] da conservare in perpetuo nella Casa Nostra di Roma. Tali prescrizioni, menzionate nelle disposizioni testamentarie, non erano però rivolte ai quadri, agli arredi e agli altri oggetti d'arte' e dunque non ne impedirono il successivo trasferimento nel ducato di Parma.

Va considerato che dopo la morte del cardinale Odoardo nel 1626, Palazzo Farnese a Roma era rimasto praticamente disabitato, non essendoci più membri della famiglia che vi risiedessero stabilmente. Si consideri poi che a seguito delle vicende causate dalle due guerre di Castro (1641-1644, 1646-1649) i Farnese avevano contratto un ingente debito sulla piazza romana e il loro patrimonio costituiva una garanzia per i creditori. Non è dunque da escludere che quando vennero inviati nel ducato emiliano, nuovo polo a tutti gli effetti del potere farnesiano, questi beni venissero messi a riparo da eventuali sequestri. Non va dimenticato, infine, che il palazzo e i suoi arredi erano già stati confiscati nel 1641 da Urbano VIII per tutelare i diritti dei creditori ed erano stati restituiti agli eredi di Paolo III nel 1644. La redazione degli inventari del 1644 e del 1653, compilati dai consegnatari o "guardaroba" del palazzo, Bartolomeo Faini e Innocenzo Sacchi, è palesemente legata, al di là del semplice passaggio di consegne, proprio alle tormentate vicende di quegli anni.

I primi invii di arredi e oggetti preziosi a Parma iniziarono gia a partire dal 1660 e si possono ricollegare non solo agli interessi del duca Ranuccio II di recuperare il patrimonio di famiglia, ma anche allo scopo di presentare le residenze ducali al massimo della loro sontuosità, in vista dei preparativi per le nozze con Margherita Violante di Savoia che si sarebbero tenute in quell'anno. Nel 1662 l'invio dei quadri più famosi di Palazzo Farnese evidenziò il disegno politico e culturale del duca, desideroso di aumentare l'importanza della capitale del ducato e di accrescere la collezione dei dipinti ereditati dai suoi predecessori già presenti nel Palazzo del Giardino. Le opere giunte da Roma, tuttavia, rimasero nella guardaroba fino al 1671 e furono collocate nelle sale del palazzo solo nella primavera di quell'anno e direttamente dal duca, il quale si occupò personalmente della loro disposizione, come si apprende dal diario di Orazio Bevilacqua.

Nell'inventario del Giardino del 1680 sono elencati i quadri esposti, di cui 330 appositamente scelti per un allestimento scenografico delle otto sale al secondo piano della residenza, ognuna

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

designata col nome di una delle opere più rappresentative: la prima "della Madonna dal collo lungo", la seconda "di Venere" la terza della "Madonna della gatta", la quarta "della Cananea", la quinta di "Santa Clara", la sesta "de Ritratti" la settima "di Paolo Terzo di Titiano", l'ottava dei "Paesi".

Riproponendo nella residenza parmense una soluzione analoga a quella di Palazzo Farnese a Roma, le copie realizzate dai pittori stipendiati dalla corte, i ritratti e dipinti di minor valore vennero scelti come arredo degli appartamenti di abitazione, o conservati negli studi o nella guardaroba, mentre le opere più rappresentative furono esposte nelle otto sale più importanti, dove potevano essere ammirate in una sorta di "fruizione pubblica". Diverse sono le testimonianze lasciate da viaggiatori stranieri e da appassionati di pittura che li poterono vedere fino all'ultimo decennio del Seicento; fra queste quella di Giacomo Barri che nel suo Viaggio pittoresco ne restituisce una descrizione accurata, elencando la disposizione, sala per sala, che comprendeva tra dieci e venti quadri su più file, sopra alle finestre, alle porte e ai camini. Ne emerge una struttura espositiva che, seppure caratterizzata da una selezione di opere piuttosto generica e mista, è progettata secondo una logica di ripartizione per nuclei tematici ben definiti che distinguevano una sala dall'altra.
L'acquisizione nel 1693 dell'eredità dalla sorella nubile Maria Maddalena, che comprendeva un centinaio di quadri, molti dei quali provenienti da Firenze ed ereditati dalla madre Margherita de Medici, costituisce un'ulteriore tappa del progressivo accrescimento e accumulo di una straordinaria concentrazione di opere, un patrimonio artistico unico in Europa di cui si poteva far vanto Ranuccio II, tanto da promuovere un programma di rilancio culturale del ducato proprio attraverso la creazione di un nuovo progetto museale. Al duca non si deve solo il merito di aver radunato e in qualche modo suddiviso nel Palazzo del Giardino una così vasta raccolta di opere d'arte, pensi di aver impostato e progettato la realizzazione di una "Ducale Galleria" nel Palazzo della Pilotta, con l'idea di ricostruire a Parma un vero e proprio "museo farnesiano" come quello del cardinale Alessandro a Roma, "facendo pubblico un Tesoro che per tant'anni s'era tenuto racchiuso: e 'l' fè in prima col disporlo alla veduta di tutti in bella serie, e poi rendendolo ancora più pubblico per via delle stampe" scrisse il padre gesuita Pietro Piovene che nel 1724 si occupa della catalogazione delle medaglie.

Per realizzare questo ambizioso progetto, già dalla primavera del 1677 in Pilotta erano in corso lavori per la sistemazione dei "corridoi dove si fa la Galleria e la Libreria", rispettivamente coincidenti con gli attuali Galleria Petitot della Biblioteca Palatina (fig. 1) e Salone Ottocentesco della Galleria Nazionale'. La sistemazione della lunga galleria dei quadri fu avviata tra il 1690 e il 1691 e venne probabilmente ultimata entro il 1699, come ricorda il viaggiatore francese François Deseine nel suo diario. Nella sua visita a Parma, Deseine menziona "una galleria di quadri che contiene più di quattrocento opere dei migliori pittori: molti sono di Annibale Carracci fra cui la Venere dormiente ed altri di Lanfranco, Guido Reni ecc.".

Con la morte di Ranuccio II, nel 1694, fu il figlio Francesco I a proseguire il progetto voluto dal padre e nel 1708 venne redatto dall'architetto Stefano Lolli, soprintendente e custode della Galleria, il primo inventario dei quadri che vi erano esposti (fig. 2). Nel 1725 fu pubblicato un breve catalogo a stampa, Descrizione per Alfabetto di Cento Quadri de più famosi, e dipinti da i più insigni Pittori del Mondo, che si osservano nella Galleria Farnese di Parma, in quest'Anno 1725 (fg. 3), vera e propria guida consegnata ai visitatori, mentre l'accesso era consentito anche ai copisti, che su autorizzazione potevano riprodurre le opere più famose per il mercato.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Dalle diverse testimonianze riportate dai viaggiatori del Grand Tour che tra fine Seicento e inizi del Settecento si recarono in visita a Parma è possibile farsi un'idea di come la Galleria Ducale doveva presentarsi: oltre alla raccolta di quadri, si potevano ammirare in una sala a fianco "orologi preziosi, cofanetti di agata, tavole lavorate a mosaico in modo assai accurato, statue d'avorio, coppe e altre stoviglie di onice e di sardonica, e altri lavori artistici preziosi".
Quindi di li, in un altro gabinetto nel quale sono state raccolte, con molta cura e molte spese da parte del duca e dei suoi avi, monete e medaglie d'oro, d'argento, rame e pietre preziose intagliate, dette cammei, tutti pezzi unici e rarissimi (da essi le loro altezze serenissime traggono non poco diletto), disposti in una bacheca di rame smaltato color verde. Una sorta di progressione che - come nelle collezioni cardinalizie di Roma' o nelle Wunderkammer del centro e del nord Europa - dalla pittura conduceva agli oggetti più preziosi, ma con una accessibilità ai visitatori che ripercorreva l'idea di una "scuola pubblica" perseguita dal gran cardinale Alessandro nel palazzo di Campo dei Fiori. Nel lungo corridoio, così, erano esposti 329 dipinti, scelti fra i 2000 dell'intera raccolta, disposti su sedici grandi "facciate" di circa sei metri e mezzo di larghezza, intervallate da finestre, sopra le quali erano collocati due o tre quadri più piccoli: la superficie espositiva probabilmente raggiungeva tra i sette e gli otto metri d'altezza e le pareti erano intonacate di bianco.

Vi si accedeva dal vestibolo in cui, sulla porta d'ingresso, si imponeva il ritratto di Paolo III con i nipoti di Tiziano (fig. 5 a p. 127), già esposto nella "Settima Camera" del Palazzo del Giardino, dedicata al pontefice. L'opera, immagine emblematica della storia della famiglia, risultava al primo posto nell'inventario stilato da Stefano Lolli, pur mantenendo l'erronea identificazione dei personaggi: accanto al cardinal Sant'Angelo - titolo che ebbe per un certo tempo Alessandro - viene individuato Pier Luigi anziché il nipote Ottavio, mantenendo quanto già indicato nell'inventario del 1680. Su ognuna delle pareti comprese tra le finestre erano esposti dipinti scelti fra quelli più rappresentativi: la Sacra famiglia di Parmigianino, uno dei pezzi fondamentali della raccolta farnesiana di Roma, il Leone X ritenuto di Raffaello e proveniente dalla collezione di Barbara Sanseverino, confiscata nel 1612, il Ritratto di Alessandro Farnese dello stesso autore, la Madonna della gatta erroneamente inventariata come di Raffaello e poi riconosciuta come opera di Giulio Romano, il Giudizio Universale creduto di Michelangelo ma in realtà una copia del Venusti, la Trasfigurazione di Giovanni Bellini. Sulla quattordicesima parete, il Ritratto di Paolo III di Tiziano era affiancato, come già nel Palazzo del Giardino, da ben altri sette ritratti di Tiziano, tra cui quello celeberrimo con il camauro, quello del cardinale Alessandro e l'altro di Pier Luigi. In via generale, attorno a un dipinto centrale erano collocati altri quadri selezionati secondo i consueti canoni e le consolidate gerarchie di soggetto, nonché i criteri di simmetria, proporzioni ed equilibrio, ma volutamente disposti seguendo una straordinaria varietà di combinazioni e in un gioco di rimandi retorici ed estetici fra uno specchio di parete e l'altro.
L'allestimento appariva affastellato, senza cesure spaziali e senza riguardo alla visibilità delle singole opere, ma con la volontà di dare vita a un allestimento "totale", in piena fusione aulica tra le arti e i vari stili rappresentati, e di dare impressione di fasto e solennità, secondo i criteri in uso nelle gallerie del Sei e Settecento. Non di poco conto nella celebrazione dei fasti dinastici fu il ruolo svolto da Francesco I, seppur poco indagato, nell'intervento allestitivo nella galleria del ricchissimo medagliere farnesiano, ulteriormente incrementato dai suoi stessi acquisti. Le monete e le medaglie, trasferite dal precedente gabinetto, vennero sistemate entro decine di tavolini posizionati sotto i quadri, in modo da poter essere comodamente studiate con un sistema di montaggio dei vari pezzi su asticelle che consentivano di ruotarli senza toccarli o danneggiarli». Il rapporto con le opere pittoriche affisse alle pareti serviva a stimolare il paragone e la memorialistica, esercitata a fini morali, a partire dai volti degli uomini illustri. Quanto all'inventario

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

dei quadri, quello del 1708, ancor più di quello del 1680 del Palazzo del Giardino, può considerarsi la testimonianza ultima del processo di formazione della raccolta, attraverso il ricongiungimento dei migliori dipinti posseduti dai Farnese. Inoltre, l'accurata e intenzionale selezione delle opere attuata da Ranuccio II per la costituzione in Pilotta di una galleria di stampo europeo manifesta non solo l'intento di ordinare in modo sistematico il patrimonio di famiglia, ma anche quello di far conoscere la ricchezza e l'elevato livello culturale dei Farnese nelle altre corti, anche fuori d'Italia.

Dall'analisi ricostruttiva, ampiamente documentata dagli studi di Giuseppe Bertini e di Pierluigi Leone de Castris, si evidenzia la particolarità delle scelte effettuate tra i duemila dipinti dell'intera collezione al fine di mettere a punto un sistema espositivo in cui intenzionalmente si voleva rappresentare la varietà delle diverse "scuole", differenziate per ambiti geografici con una mescolanza di artisti antichi e moderni. I dipinti di pittori emiliani e veneti del Cinquecento erano posti a rincalzare i grandi protagonisti della pittura "classica"; le opere dei fiamminghi, di dimensioni più piccole, erano riunite in basso o posizionate sopra le finestre; e le tele dei Carracci, che costituivano più del venti per cento di quelle esposte, completavano in chiave "contemporanea" l'intera esposizione. In questo sistema i maestri del Rinascimento, da Raffaello a Michelangelo, da Tiziano a Sebastiano del Piombo, da Correggio a Parmigianino entravano in rapporto con le soluzioni proposte dai Carracci attraverso il recupero della tradizione classica e rinascimentale rinnovata dalla pratica dello studio dal vero e del disegno secondo il compimento barocco del classicismo dovuto alla scuola emiliana, di cui erano i più illustri rappresentanti. Proprio nella loro estetica, la Galleria Ducale si offriva come un museo del suo tempo, dunque, che si rifaceva alla tradizione storiografica emiliana, dallo Scanelli al Malvasia, e che collocava nell'eclettismo e nella mescolanza delle varie scuole della tradizione classica la forza e l'essenza della rivendicazione regionale e del successo dell'Accademia dei Carracci e della pittura moderna.

I figli e gli eredi di Ranuccio, i duchi Francesco (che si occupò di completare il progetto della Galleria Ducale) e Antonio, nei trentacinque anni di regno prima dell'estinzione della dinastia e del passaggio del ducato al figlio di Elisabetta Farnese, Carlo di Borbone, conservarono, seppur più modestamente dei loro avi, l'interesse per le collezioni d'arte. Soprattutto nel primo decennio del Settecento i documenti attestano diversi acquisti sia nell'ambito della città e del ducato sia sul territorio emiliano.
Diversi furono gli scambi e le transazioni con mercanti e collezionisti privati di Parma e Bologna o con chiese e confraternite che da un lato consentirono l'immissione nelle raccolte di dipinti di Correggio, Parmigianino, Garofalo, Andrea del Sarto, Scarsellino, Reni e Carracci e dall'altro, con l'acquisizione delle grandi pale d'altare di Mazzola Bedoli, Lanfranco, Schedoni, Ludovico Carracci e Camillo Procaccini, diedero alla collezione un aspetto e un gusto più legato alla tradizione artistica emiliana. Questa notevole quantità di quadri, nonostante la loro importanza, non venne inserita nel serrato sistema espositivo della Galleria
Ducale ma fu raccolta e depositata in alcune sale nel vecchio Palazzo Ducale, e cioè all'interno del cosiddetto "Appartamento dei quadri" dove vennero collocati circa 170 dipinti fra cui grandi tele religiose, come le copie da Correggio dei Carracci e le portelle d'organo di Girolamo Mazzola Bedoli che si trovavano nel Palazzo del Giardino.
Questo è il patrimonio che trovò Carlo di Borbone a Parma e che, una volta incoronato, nel 1734, re delle Due Sicilie, dovendo lasciare il ducato agli Asburgo per un interregno che durò poi solo tredici anni, prima che il piccolo territorio emiliano tornasse alla famiglia per mano di suo fratello, don Filippo di Borbone, portò con sé a Napoli.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

La “Galleria delle Cose Rare di Parma”

Storia di una raccolta principesca

Linda Martino

Si deve alla volontà di Ranuccio II, sesto duca di Parma e Piacenza, la creazione alla fine del Seicento della "Galleria delle cose rare", una sorta di "camera delle meraviglie", nel Palazzo Ducale della Pilotta. L'inventario del 1708 redatto dal curatore e architetto di corte Stefano Lolli descriveva accanto a quella dei quadri una galleria più piccola, in cui il duca Ranuccio aveva riunito ed esposto in forma di "museo" tutti gli oggetti d'arte ritirati dalle varie residenze farnesiane di Roma, di Parma, Piacenza e Colorno. Le opere erano allestite secondo l'ordinamento tipico delle collezioni cinquecentesche e seicentesche, le cosiddette wunderkammer o camere delle meraviglie, molto in voga in tutte le corti dal XVI al XVIII secolo: grandi armadi come contenitori universali racchiudevano un museo in ogni singolo mobile. Come nelle altre raccolte europee, anche a Parma erano accostate liberamente opere diversissime tra loro: prodotti della natura e dell'arte, orologi, pietre dure, cammei, oggetti preziosi e di curiosità, ambre, avori e reperti provenienti dai paesi d'oltremare. Questi materiali artistici erano disposti ordinatamente, senza creare gerarchie d'importanza, sui ripiani di dieci "credenzoni di ebano" posizionati lungo il lato destro della galleria.

L'inventario elencava il contenuto dei singoli armadi in maniera molto minuziosa: nel primo erano esposti sfarzosi orologi barocchi con abbellimenti in pietre dure e preziose, numerosi gioielli rinascimentali con perle, diamanti, rubini e moltissime oreficerie, tra le quali spiccava il Trofeo con la Diana cacciatrice di Jacopo Miller; e a seguire, vasetti, coppe, tazze e piccoli calici scolpiti in pietra dura, pezzi di argenteria, minuscole scatole d'ebano con ritratti in miniatura all'interno. Tra questi, il Ritratto di Settimia Jacobacci, una dama di celebre bellezza dell'entourage farnesiano, raffigurata da Giulio Clovio (cat. 146)', del quale era presente nello stesso scaffale anche il Libro d'ore, il magnifico codice miniato oggi alla Pierpont Morgan Library di New York. La seconda credenza conteneva moltissimi oggetti in cristallo di rocca, a conferma della predilezione che i Farnese ebbero, sia a Roma sia a Parma, per questo straordinario minerale. Gli scaffali erano gremiti di saliere, bicchieri, boccali, vassoi, tra cui le nostre tre Fruttiere attribuite a Giovanni Bernardi (cat. 193-195) e la Cassetta Farnese, citata in maniera assai concisa, a dispetto della sua importanza, alla voce "Scrigno d'argento dorato con sei ovati di cristallo di monte, con arma nel mezzo in oro smaltato"'. Il terzo mobile radunava un infinito numero di manufatti di ambra: cucchiai, manici, cassette (alcune con il gioco della dama), fruttiere, bicchieri e oggetti sacri, tra cui il Calice di Königsberg, della seconda metà del Cinquecento (fig. 9), la coppia di Candelieri della manifattura di Danzica della seconda metà del XVII secolo e la Placca degli stessi anni raffigurante l’Adorazionee dei pastori della bottega di Christoph Maucher, montata in argento a filigrana con fondo di lapislazzuli. Il quarto armadio custodiva una fornitura d'altare in cristallo di rocca composta da croce, candelieri, ostensori, reliquiari, calice, turibolo, ampolle, paci e una scatola per ostie. Altri magnifici orologi erano nel quinto "credenzone": tra questi l'"Orologio fatto a torre d'ottone dorato" di Oswald Chlasner, 1567, dell'Osservatorio Astronomico di Capodimonte (cat. 99) e l'"Orologio in un mappamondo sostenuto da Atlante, in piedi tutto d'ottone dorato" di Jacques-

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Augustin Thuret e di André e Charles Boulle, del Palazzo Reale di Napoli. Nello stesso armadio erano in mostra anche la Sottocoppa di Annibale Carracci e il Paniere Farnese di Francesco Villamena, preziose suppellettili da tavola d'argento incise a bulino, realizzate per Odoardo Farnese. Nel sesto, insieme a una ricca collezione di cammei in pietre dure, tempestati di perle, rubini e smeraldi, unite alla nostra Brocchetta (cat. 138), alla Spada (cat. 142), al Pugnale (cat. 141) e alle Corone di rosario in agata e diaspro (cat. 140), erano esposte coppe in corno di rinoceronte e di tartaruga, ceroplastiche, oggetti provenienti da terre lontane e meraviglie della natura, come il "pezzo di belzoar fatto a guisa d'ovo legato con tre legature d'oro smaltato, con tre smeraldi". Altri orologi sfarzosi spiccavano nel settimo armadio accanto a esemplari meno appariscenti, come l'Orologio con Alessandro Farnese dei primi decenni del Seicento (cat. 153). L'ottavo custodiva oggetti in pietre dure, tra questi le due Cassette, i Pannelli a mosaico con scene di caccia, paesaggi, uccelli e fiori, 'Acquasantiera da camera (fig. 8), la placca d'alabastro bifronte dipinto con Annunciazione, Madonna col Bambino e san Francesco della bottega di Annibale Carracci e la lastrina di ametista dipinta con la Madonna col Bambino e san Giovannino (cat. 133), quest'ultima entro una ricca e preziosa montatura oggi mancante. Nel penultimo mobile si imponevano allo sguardo magnifici oggetti di avorio: il *Boccale e il Piatto* di Johann Michel Maucher, il *Cilindro di boccale con figure mitologiche* di manifattura tedesca della metà del XVII secolo (cat. 164-165), il *Nettuno* di Adam Lenckhardt (cat. 161), i due *Crocifissi* di ambito del Giambologna (cat. 158-159), il grande *Crocifisso* di Alessandro Algardi (cat. 157), la *Coppia di ventagli* di arte singalo-portoghese del Cinquecento e infine i due *Corni da caccia* di arte congo-portoghese (cat. 162). Nello stesso armadio convivevano con "due denti di pesci ritorti" diverse opere seicentesche di manifattura tedesca: il *Memento mori* e *Il ratto di Europa*, entrambe realizzate in " mistura bianca" uno strano impasto a base di polvere di marmo, la *Maddalena penitente* (cat. 163), la *Testa di Cristo* in legno di bosso e un curioso *Orologio solare a cilindro* (cat. 167) d'avorio di manifattura francese del Seicento. In conclusione, l'ultimo armadio esponeva con spicco, oltre a numerosi vassoi in argento e pietre preziose, le tre Fruttiere di Giovanni Bernardi (cat. 193-195).

Ai "credenzoni" si alternavano, in una sequenza di scenografici allestimenti, moltissimi tavoli sia in commesso di pietre dure (fig. 7) sia in cristallo di rocca (fig. 4), sia con intarsi di avorio sia di madreperla; su di essi erano poggiati scrittoi con mosaici, a loro volta sormontati da magnifici orologi. Su due di queste tavole, invece, erano sistemate, rispettivamente, una cassa di cristallo di monte e per contrasto alcune bacheche con minuziosi intagli in legno di gattice, di manifattura emiliana della fine del Seicento (figg. 1 e 2): miracolo di virtuosismo tecnico e di originalità, erano state commissionate forse proprio dallo stesso Ranuccio Il per esporle direttamente nella galleria con il solo scopo di suscitare meraviglia nel visitatore.
Attigua alla galleria era un'altra stanza piena di antichità: busti, idoli, medaglie e iscrizioni e, a seguire, la "Camera della Pietra Serpentina, Porcellana, Terra d'India, Maiolica e dei Cristalli e Vetri di Murano" dove erano custodite suppellettili di uso quotidiano disposte in tre credenze: la "Credenza della pietra serpentina", la "Credenza della maiolica lavorata e dipinta a grottesca ed alla genovese" e la "Credenza dei cristalli di Venezia lavorati in varie forme", di cui parleremo più avanti.

La visita alla Ducale Galleria avveniva con la guida del responsabile del "museo", inizialmente Stefano Lolli e poi suo figlio Bernardino. Inserita a pieno titolo negli itinerari per studiosi e "curiosi" che toccavano le principali collezioni europee, la raccolta del duca veniva ricordata negli appunti di viaggio di personaggi illustri. Tra questi, il conte di Caylus, in visita a Parma nel 1714, che scriveva :"Si esce da questa Galleria (galleria dei quadri) per entrare in una più piccola, dove in diversi stipi di ebano si trovano diverse curiosità, sia in cristallo che in agata, in ambra, pezzi di

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

intaglio, di avorio, orologi..."'; e John Durant de Breval, che raccomandava la visita ai veri intenditori: "Coloro che si interessano di opere di ambra, corallo, cristallo ed altre simili materie preziose, possono trovare dunque qui abbondantemente di che intrattenervicisi; e gli amatori dell'antico incontreranno pochi medaglieri in Europa che possano stare alla pari con quello del Duca di Parma, benché in vero il così magnificato Pescennius Niger sia manifestamente un falso [...]. Fra le altre curiosità del museo di Parma non debbo dimenticare prima la famosa coppa di Sardonix - Tazza Farnese - che è un cammeo intero, con diverse figure intagliate - benché invero non di gusto troppo fine (cat. 131).

Edward Wright, a Parma nel 1721, rievocava un oggetto in particolare: "C'è in questa galleria un pezzo di cristallo di rocca di due piedi e dieci pollici: è un Biceps, nella figura che generalmente viene descritta Parnassus"". E infine, Charles Thompson, a Parma nel 1730, ricordava la piccola galleria con queste parole: "una grande sala piena di tavole intarsiate, di cofanetti, di lavori in ambra e cristallo ed altri oggetti molto ammirati per il valore del materiale e l'eccellenza dell'esecuzione".

Il mercante britannico fu uno degli ultimi visitatori, dal momento in cui, com'è noto, tra il 1734 e il 1736 le casse con gli oggetti preziosi del duca furono trasferite a Napoli, e dopo alterne vicende esposte nel Real Museo Farnesiano di Capodimonte, aperto nel 1759. Si formò così a Capodimonte una nuova wunderkammer che, come quella parmense, rappresentò per la seconda volta una delle mete obbligate dei viaggiatori colti della seconda metà Settecento: personaggi illustri come Winckelmann, Fragonard, il marchese de Sade, Canova e Goethe lasciarono diverse testimonianze scritte della loro visita a Capodimonte. Nei resoconti, per lo più, ricordavano i dipinti, lodavano i cammei e la celebre Tazza Farnese (cat. 131), citavano i preziosi manoscritti, e si incantavano alla vista del Libro d'ore di Giulio Clovio.

Ma anche il celebrato Real Museo Farnesiano di Capodimonte ebbe vita breve, perché venne saccheggiato dalle truppe francesi durante la Rivoluzione partenopea del 1799: moltissime opere furono trafugate e, verosimilmente, trasferite in Francia da dove si dispersero in collezioni pubbliche e private italiane e straniere; quelle recuperate a Roma, già nel 1800, da Domenico Venuti non rientrarono a Capodimonte ma confluirono nel Real Museo Borbonico. Le ritroviamo infatti nel 1817 in mostra con le antichità nel "Gabinetto degli oggetti preziosi" e, dopo poco più di un decennio, nel 1829, separate dalle suppellettili archeologiche, nella "Galleria degli oggetti del Cinquecento" con i manufatti artistici della collezione Borgia, acquistata da Ferdinando I nel 1817. E quando, alla fine dell'Ottocento, il re Vittorio Emanuele decretò il riordinamento del museo, gli oggetti d'arte di Casa Farnese furono esposti con quelli borgiani in un grande armadio nella sesta sala della pinacoteca dedicata ai pittori napoletani. Ma, in questi stessi anni, un discreto numero di opere lasciò Napoli per arredare le sedi istituzionali romane, come *l'Orologio con Alessandro Farnese a cavallo*, spedito alla Camera dei Deputati nel 1926 e recuperato soltanto negli anni Novanta.

Quando poi, nel 1957, gli oggetti medievali e moderni, separati dalle antichità, furono trasferiti nella nuova struttura museale intitolata Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, qui trovarono spazio espositivo solo quelli più celebri, tra cui la *Cassetta Farnese*, il *Trofeo con la Diana cacciatrice* e una selezione di piccoli bronzi del Rinascimento di artisti del calibro di Giambologna, Antonio del Pollaiolo e L'Antico, mentre gli altri meno celebrati, relegati nei depositi, uscirono di scena perdendo completamente ogni indicazione della loro illustre provenienza.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Sono tornati alla luce soltanto nella seconda metà degli anni novanta del secolo scorso grazie allo spoglio sistematico degli inventari farnesiani, le cui dettagliate descrizioni ci hanno consentito di identificare nei depositi del Museo di Capodimonte e in altre sedi istituzionali un insieme eterogeneo, raffinato e prezioso, di oggetti d'arte che, malgrado la mancanza in molti casi delle legature in oro o argento e degli smalti che in origine li arricchivano, conservano ancora oggi una grande bellezza. Queste opere sono state restaurate, rese note e valorizzate prima con la mostra dedicata ai Farnesels e poi con l'allestimento al piano nobile del Palazzo di Capodimonte di un'altra "Galleria delle cose rare", accompagnato dal catalogo della collezione, la cui avvincente storia, qui narrata brevemente, attende di essere approfondita.

Gli oggetti d'arte di Casa Farnese
Una ricca selezione degli oggetti preziosi di Ranuccio II è tornata a Parma ed esposta, in occasione di questa mostra, nel Palazzo della Pilotta dove originariamente era custodita.

La magnifica Cassetta Farnese, in argento dorato e cristallo di rocca, eseguita per il cardinale Alessandro, tra 11 1548 e il 1561, dal fiorentino Manno di Bastiano Sbarri e dal romagnolo Giovanni Bernardi, costituisce il vero cuore della raccolta e di tutta l'esposizione. Il celebre capolavoro dell'oreficeria manieristica europea giunse da Roma a Parma, nel 1566, come regalo di nozze del Gran Cardinale alla principessa Maria di Portogallo, ma non ci sorprende che un oggetto cosi stupefacente potesse essere stato inizialmente concepito come prestigioso dono diplomatico da parte del cardinale Alessandro all'imperatore Carlo V.

Le cinque placchette di cristallo di rocca con incisioni raffiguranti, rispettivamente, San Giovanni Evangelista, San Gregorio Magno, San Marco, San Luca e Sant'Ambrogio", attribuite a Giovanni Bernardi e datate entro il 1545 (cat. 120), facevano parte del cosiddetto "Altare di Paolo III" (fig. 3), insieme con l' Ostensorio (cat. 125) e con numerose altre lastrine incise a raffaellesche. Questo oggetto di devozione privata" era descritto ancora intatto negli appunti di viaggio del Lalande (1786), del Galanti (1792) e, qualche tempo prima (1769), dello scultore Andrea Fantoni che citava sulla mensa la piccola scultura in avorio con il Cristo legato alla colonna di Alessandro Algardi (cat. 160). Purtroppo, pochi anni dopo, nel corso della Rivoluzione partenopea del 1799, il Real Museo Farnesiano di Capodimonte venne saccheggiato e il prezioso altare smantellato dalle truppe francesi che entrarono in possesso soltanto delle legature in argento dorato, perché credute d'oro; e, una volta recuperato il metallo, conservarono le lastrine in una cassa che fortunatamente fu recuperata da Domenico Venuti e riportata a Napoli. Di Giovanni Bernardi sono anche le tre Fruttiere in cristallo di rocca, con montature in rame dorato lavorate a traforo, ma prive delle originarie guarnizioni di smalto che ne costituivano il tocco finale: queste preziose suppellettili, solitamente utilizzate per contenere frutta o dolci sulle sontuose mense imbandite, furono molto in voga presso le corti principesche a partire dalla metà del Cinquecento; databili entro il 1553, anno della morte dell'artista emiliano, sono pertanto più antiche degli esemplari simili della Wallace Collection di Londra e del Tesoro del Delfin, al Prado di Madrid.

Come in tutte le più rinomate collezioni principesche dell'epoca, i Farnese possedevano anche oggetti scolpiti, intagliati e incisi in un unico blocco di cristallo di rocca, esempi del periodo più glorioso dell'arte glittica milanese che va dalla metà del Cinquecento al principio del Seicento.
A Milano operavano molti intagliatori provetti, attivi per le grandi corti europee tra il 1570 e il 1610; tra essi, i fratelli Gian Ambrogio e Simone Saracchi, Francesco Tortorino, Gaspare e Girolamo Miseroni. Con questi famosi artisti, in particolare con gli ultimi due, il duca Ottavio aveva instaurato rapporti molto stretti di committenza e di acquisti. Non sorprende quindi di vedere tra le opere in

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

cristallo di rocca di casa Farnese la Coppa con la Leda sul cigno di Francesco Tortorino, ed è forse ragionevole attribuire allo stesso artista anche l'Ornamento da tavola (cat. 123), il Pomo di bastone (cat. 124) e le due Coppette polilobate (cat. 121). Opere molto rare sono le Due teste di martora, realizzate nella bottega dei fratelli Saracchi: gioielli di gran moda nel Cinquecento che venivano applicati alle stole di pelliccia per rivestire e impreziosire la testa dell'animale; legature in oro e pietre preziose arricchivano di solito questi oggetti stravaganti, trasformandoli in veri e propri gioielli. Questa moda durò per tutto il Cinquecento e gli inizi del secolo successivo; in seguito, le teste dell'animale contenute all'interno venivano distrutte per recuperarne il materiale prezioso ". Conserva invece una parte della originaria raffinata montatura in argento e pietre preziose la Brocchetta di agata sardonica, identificata di recente anche nell'inventario dei beni di Margherita d'Austria, stilato nel 1586, dopo la sua morte, alla voce "Un boccaletto di agata, con manico, pede et bocchino d'oro e una sirena di smalto bianco..." (cat. 138). Il magnifico oggetto, di manifattura milanese della seconda metà del XVI secolo, era senza dubbio un'opera degna di appartenere alla duchessa, amante, com'è noto, di gioielli e di tutte quelle rarità in grado di suscitare meraviglia. La brocchetta, ricavata da un unico blocco di agata sardonica, colpisce, infatti, per l'unicità della pietra, per la raffinatezza dell'incisione ad arabeschi e, soprattutto, per il particolare raffinato della sirena di smalto, con rubini e uno smeraldo all'attacco della coda biforcuta: uno tra i più importanti gioielli rinascimentali italiani in uno stile internazionale di corte. Anche a Napoli fu considerata un'opera importantissima: infatti Ferdinando IV, nel 1799, in fuga dalla città per scampare ai moti rivoluzionari francesi, la portò con sé a Palermo e, al suo ritorno, fu esposta nel Real Museo Borbonico con la prestigiosa attribuzione al celebre Benvenuto Cellini.

Molto numerosi erano i vasi, i boccali, i bicchieri, i bacili e i vasetti intagliati di pietre dure custoditi nella "Guardaroba di Ranuccio I", e che ritroviamo nel 1708 anche alla Pilotta: tra questi la Brocca (cat. 137) e il Bicchiere (cat. 20) di "diaspro di Parma", databili alla seconda metà del Cinquecento, entrambi menzionati nell'inventario del 1587 con l'attribuzione a "Tortorino". Il nome di battesimo non svelato potrebbe essere quello di Francesco, come annota Giuseppe Campori nel 1860, o del figlio Giovan Maria, anch'egli intagliatore; ma, in ogni caso, in attesa di ulteriori approfondimenti, possiamo ragionevolmente ricondurre a questo stesso artefice, padre o figlio che sia, e alla stessa data, anche il Calice di giadeite (cat. 132), ellittica in diaspro (cat. 134-135), l'impugnatura in agata', il Piatto e la Placca' sardonica del Pugnale (cat. 141), quella in diaspro, granati e turchesi della Spada (cat. 142) e le Corone di rosario in pietre dure (cat. 140). Questi grani per la recitazione del rosario, molto in voga nella seconda metà del Cinquecento, venivano indossati come gioielli veri e propri, specialmente dagli uomini in arma, da cui forse derivava il termine di " cavalieri" con cui venivano spesso menzionati negli inventari sia parmensi che romani.

Nel 1575, dopo tre anni dalla morte di Francesco Tortorino, il figlio Giovan Maria fu chiamato a Parma da Ottavio Farnese per formare una bottega specializzata nella lavorazione dei diaspri e dei serpentini, minerali che si estraevano solitamente nel ducato di Parma e Piacenza.
L'attività di questo laboratorio durò, tuttavia, poco più di un decennio, fino alla morte di Ottavio nel 1586, e non fu più proseguita dal figlio Alessandro per ragioni economiche.
La produzione artistica di questa bottega, la cui esistenza è stata rivelata da Giuseppe Bertini, è ancora tutta da indagare: sarebbe infatti necessario intraprendere uno studio sistematico per incrociare le fonti documentarie con gli oggetti superstiti: tra questi ultimi, possiamo includere, finora, soltanto il Servizio da tavola (cat. 143) realizzato proprio in quella pietra serpentino che si scavava nei territori appenninici dell'allora ducato di Parma e Piacenza e che si estrae ancora oggi, e da cui prende il nome l'armadio che custodiva tutto l'insieme dei pezzi. La "Credenza della Pietra Serpentina" doveva essere senza dubbio un mobile molto grande per contenere oltre mille

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

esemplari tra piatti grandi, piccoli, rotondi, esagonali, ottagonali, coppette, alzatine, bicchieri, mortai, sottocoppe, vasi, saliere e contenitori vari. Di questo colossale servizio ci sono pervenuti solo 46 pezzi che si impongono alla nostra attenzione, oltre che per il colore unico della pietra nera con striature verdi, anche per le svariate forme geometriche con cui sono lavorati i singoli pezzi, ai quali non è stato finora possibile collegare esemplari simili.

Provengono dall'altra credenza, quella della "Maiolica Lavorata e Dipinta a Grottesca ed alla Genovese", i Sei piattits decorati a raffaellesche e temi diversi (fig. 5), il Calamaio esagonale (fig. 6) e il grande Rinfrescatoio istoriato con gli Amori di Venere, pregevoli esemplari prodotti a Urbino nella seconda metà del Cinquecento.
La scelta delle botteghe urbinati va messa in relazione agli stretti rapporti che si crearono tra Guidobaldo II della Rovere, duca di Urbino, e i Farnese dopo il matrimonio nel 1548 dello stesso Guidobaldo con Vittoria Farnese, sorella del Cardinale Alessandro.

Sono presenti in mostra anche alcuni pezzi del celebre servizio di maiolica blu del cardinale Alessandro Farnese eseguito dalle Officine di Castelli d'Abruzzo, tra il 1574 e il 1589, da considerarsi il più alto traguardo raggiunto dalla maiolica italiana. La predilezione per gli artigiani abruzzesi potrebbe invece ricondursi allo spostamento nel territorio di Teramo, nel 1569, di Margherita d'Austria, moglie dal 1538 di Ottavio Farnese, fratello dello stesso prelato. La scelta della maiolica per entrambi i servizi derivava forse dalla convinzione che tale materiale non alterasse il sapore del cibo, secondo quanto la nobiltà più progredita riteneva, sin dalla metà del Quattrocento.

Nella "Galleria delle cose rare" erano presenti anche opere di manifattura tedesca che presentano diverse analogie con quelle collezionate dai Medici a Firenze; questa corrispondenza di gusto e di scelte collezionistiche si spiega, molto probabilmente, con il matrimonio, nel 1628, tra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici, figlia di Cosimo II e di Maria Maddalena, arciduchessa d'Austria, sorella dell'imperatore del Sacro Romano Impero Ferdinando II. La loro unione ebbe il preciso significato politico di porre fine alla secolare inimicizia tra i Medici e i Farnese e di portare nuovamente questi ultimi nell'ambito imperiale tedesco.
Non c'è quindi da stupirsi di trovare, tra i doni inviati dai principi tedeschi alla coppia ducale, la *Diana cacciatrice* in argento dorato, di Jacob Miller il Vecchio, orafo di Augusta: del trofeo, utilizzato in occasione di raffinati banchetti di corte, si conoscono circa 30 esemplari eseguiti per mano di diversi artisti, attivi nel noto centro tedesco tra gli ultimi decenni del XVI secolo e i primi del successivo.

Anche la presenza di oggetti di ambra in una collezione principesca del Cinque e del Seicento è indizio di un legame con la Germania: l'uso dell'ambra del Baltico, monopolio dei duchi di Brandeburgo, data la sua rarita, veniva pertanto limitato quasi esclusivamente ai doni ufficiali. Tra questi omaggi si può, verosimilmente, includere il Calice, databile alla seconda metà del Cinquecento, già presente nel 1587 nella Guardaroba di Ranuccio I: un pregevole esempio della più antica lavorazione cinquecentesca di ambra, di cui Königsberg, capitale della Prussia, fu il principale centro propulsore (fig. 9). Moltissimi oggetti in ambra erano elencati anche nell'inventario del 1696 stilato dopo la morte nel 1693 di Maria Maddalena Farnese, sorella nubile di Ranuccio II che ne ereditò pertanto i beni; purtroppo ce ne sono pervenuti pochi esemplari: la Sacra Famiglia, da considerarsi tra le più belle produzioni della bottega di Christoph Maucher a Danzica°; la Coppia di candelieri attribuiti a una delle botteghe dello stesso centro di produzione, entrambi della seconda metà del Seicento e le *Corone d'ambra* (cat. 139). Appartengono ai beni di Maddalena Farnese

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

anche alcuni oggetti in pietre dure, tra cui i Pannelli con intarsi di paesaggi, uccelli, animali e scene di caccia, adoperati nella decorazione di mobilis; l'Acquasantiera da camera con l'Annunciazione (fig. 8)54 e le due Cassette da rimedi in ebano (cat. 130), queste ultime impreziosite da rilievi di frutta e fiori: sono manufatti prestigiosi realizzati nelle botteghe granducali fiorentine nella seconda metà del Seicento, destinati dalla corte medicea alla "politica dei doni"; ed è molto verosimile che i nostri raffinati esemplari siano stati inviati proprio come doni a Margherita de Medici dalla sua famiglia di origine ed ereditati dalla figlia Maria Maddalena dopo la sua morte nel 1679.

Per quanto riguarda gli avori, la presenza di oggetti tedeschi e fiamminghi nella collezione Farnese derivava presumibilmente o dal mecenatismo, per commissione diretta agli artisti, o dal collezionismo, dovuto a una appassionata politica di acquisti, ancora tutta da indagare.
Com'è noto, proprio nel Seicento ci fu una ripresa dell'intaglio eburneo, sia grazie alla rinnovata disponibilità dell'avorio elefantino, sia per l'affermarsi della sensibilità tutta barocca nei confronti delle potenzialità stilistiche offerte dal prezioso materiale. In molti casi gli intagliatori tedeschi accostavano l'avorio al legno, o al corno di cervo per realizzare oggetti stravaganti come la *Brocca e bacile con scene dalle Metamorfosi di Ovidio* di Johann Michael Maucher (cat. 166): membro di una importante famiglia di intagliatori di avori attivo a Wurzburg, Augusta e Dresda, nella seconda metà del Seicento, l'artista è noto per avere eseguito una serie di piatti da pompa e acquamanili in corno e avorio molto simili ai nostri. Nella piccola galleria del duca erano esposti raffinati boccali d'avorio, rifiniti dalle montature d'argento dette "di Augusta" e dai coperchi, ma ci sono pervenuti soltanto i Cilindri di boccale: i primi due, della seconda metà del Seicento riferibili, rispettivamente, alla produzione di Augusta' e a un artista vicino ai modi di Gerard van Opstals, recano sul corpo scene di putti classicheggianti, tema iconografico molto diffuso dallo scultore fiammingo Duquesnoy, tra i massimi esponenti del Barocco romano; il terzo cilindro, di manifattura tedesca, si caratterizza per una elaborata scena mitologica in stile rubensiano (cat. 164) che si ispira alla maniera di George Petel, artista bavarese di nascita, ma formatosi a Roma e a Bruxelles, dove lavorò con Rubens; infine, il quarto,"senza verun ornamento" già nel 1708, di area tedesca a cavallo tra fine Seicento inizi Settecento, va messo in relazione all'attività di Johann Micha Hornung di cui si conoscono molti esemplari con analoghe scene di caccia e di combattimento (fig. 10).

Spesso gli intagliatori nordici realizzavano anche riduzioni in avorio di opere celebri degli scultori barocchi: esemplari a tale proposito sono il Cristo alla colonna attribuito ad Alessandro Algardi, ritenuto "un'opera capitale dell'artista nella sua fase romana" (cat. 160), il Nettuno di Adam Lenckhardt, famoso maestro tedesco del XVII secolo lungamente attivo alla corte Imperiale di Vienna, e i tre Crocifissi. Questi ultimi, qui riuniti per la prima volta dopo tre secoli, erano esposti nello stesso armadio della galleria parmense, ma con attribuzioni differenti: i due di minori dimensioni, di ambito del Giambologna e databili a cavallo tra il XVI e XVII secolo, a Michelangelo, mentre il terzo più grande, ad Alessandro Algardi. Il riferimento allo scultore bolognese è stato ripreso da Negri Arnoldi che riconosceva nel magnifico avorio la "prima realizzazione algardiana del nuovo modello di Crocifisso", ed è stato confermato anche di recente da Luigi Coiro. La grande scultura d' avorio, oggi nel Museo Provinciale di Mileto, in Calabria, rimase nelle collezioni borboniche fino all'inizio dell'Ottocento, quando fu donata dal re Ferdinando IV al suo confessore e consigliere Giovan Angelo Porta e poi ceduta dagli eredi a Filippo Mincione, vescovo di Mileto.
Di non secondaria importanza, nel quadro che andiamo tracciando sulla raccolta, è il capitolo sugli oggetti preziosi di provenienza esotica, beni della principessa Maria di Portogallo, cugina prima di Filippo II di Spagna che sposo Alessandro Farnese nel 1565: una dote in origine ricca di materiale raro di manifattura cingalese, indiana e africana, così rilevante che durante il viaggio dal Portogallo

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

a Parma la futura sposa non dormiva temendo l'incolumità dei suoi tesori . Tra questi tesori possiamo includere la Coppia di ventagli (cat. 162) di avorio, di manifattura singalo-portoghese della seconda metà del Cinquecento, che rispecchiano perfettamente l'idea di opulenza, lusso e ricercatezza degni di una principessa, se non di una regina, dal momento in cui la Jordan Gschwend ritiene che i ventagli furono invece inizialmente destinati come dono diplomatico a Caterina d'Austria, figlia dell'imperatore Ferdinando I. I nostri esemplari, tipologicamente assai simili a un ventaglio del Kunsthistorisches Museum di Vienna della stessa epoca, furono portati dalla principessa portoghese al Palazzo Farnese di Roma, dove rimasero fino al 1760 per poi essere trasferiti direttamente a Napoli.
A questi magnifici esemplari va aggiunta l'altrettanto stupefacente Coppa in corno di rinoceronte, argento dorato e smalto, donata a Maria di Portogallo da suo zio, Costantino di Braganza, viceré in India dal 1558 al 1561 (fig. 11): l'opera fu commissionata a un artista indo-portoghese della colonia di Goa o Cochin, in un periodo che va dal 1558 al 1565, anno del matrimonio della principessa". Nel XVI secolo era, infatti, buona consuetudine regalare alla sposa una coppa simbolo di prosperità e fertilità e, in questo caso, di un materiale scelto oltre che per la stranezza esotica soprattutto per le sue virtù afrodisiache. In Cina, invece, il rinoceronte, nonostante la sua reputazione di animale irascibile e lento d'intelletto, divenne simbolo di carattere solido e saggio, e coppe come le nostre di collezione Farnese, di epoca Kangxi (1622-1772), furono strettamente associate allo status symbol di un vero gentiluomo cinese (cat. 107).

Vanno infine ricordati i due Corni da caccia di manifattura afro-portoghese, oggi nel Museo delle Civiltà di Roma (cat. 105), e un ridotto numero di oggetti provenienti dal Nuovo Mondo: la Ranocchia in diaspro e ossidiana (cat. 103), la Statuetta in pietra calcarea (cat. 102), la coppia di Vasetti in noce brasiliana (cat. 106) e le due Noci di cocco incise e intagliate (cat. 104) che documentano la curiosità dei Farnese anche per le creazioni artistiche, le più lontane, provenienti da terre sconosciute e di recente esplorazione.

L'insieme straordinario di rarità descritto finora è soltanto una piccola parte di quel patrimonio farnesiano di inestimabile valore di cui gli inventari ci hanno restituito la reale consistenza: molte delle opere elencate in quelle liste sono smarrite, per le ben note vicende storiche, ma ancora rintracciabili nelle collezioni pubbliche e private di mezza Europa e non solo. Tuttavia, a dispetto delle numerose mancanze, le opere superstiti formano una raccolta d'arte rinascimentale e barocca tra le più importanti d'Europa che merita un nuovo studio e ulteriori approfondimenti per tracciare un quadro definitivo sulle dinamiche del collezionismo farnesiano nel campo delle arti decorative, in questa sede accennato solo per grandi linee.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Parma e la Ducale Biblioteca Farnesiana

Paola Cirani

La biblioteca farnesiana aveva avuto origine dagli interessi culturali del cardinale Alessandro Farnese, gia vescovo di Parma e futuro papa Paolo III, che a Roma, dopo l'acquisto di un immobile dagli Agostiniani della Comunità di Santa Maria del Popolo, aveva voluto che, nel sontuoso palazzo eretto in quell'area, trovasse spazio la sua già cospicua collezione di volumi. Tra questi spiccavano importanti codici greci, suo interesse primario maturato grazie agli insegnamenti impartitigli dall'umanista ateniese Demetrio Calcondila. I lavori alla dimora, iniziati nel 1514 su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane, si interruppero con il Sacco del 1527 da parte dei lanzichenecchi tedeschi, ma la biblioteca, già impostata, in quell'occasione non subì danni. Col 1541 si prosegui con le opere murarie e riprese pure l'attenzione nei confronti delle raccolte librarie. L'entourage del pontefice era costituito da figure di alto lignaggio intellettuale, di continuo stimolo per la circolazione delle idee e dei testi. D'altro canto, risultava determinante per l'incremento del numero dei volumi, sempre preziosi e rari, la presenza presso la famiglia del colto bibliotecario Fulvio Orsini, canonico di San Giovanni in Laterano, così come il fervore per gli studi che distingueva i nipoti del pontefice, Ranuccio, Alessandro e Ottavio'.

I volumi erano dislocati pure nelle ville laziali di Caprarola - capolavoro del Vignola che ospitò una collezione libraria costituita allora da 600 edizioni a stampa e da 60 manoscritti - così come nell'abbazia di San Nilo a Grottaferrata o nel palazzo romano della Cancelleria, di cui il cardinale Alessandro era titolare in quanto vicecancelliere della Chiesa; e anche quest'ultima biblioteca vantava 400 testi di argomento teologico o liturgico.

Tra le numerose importanti figure legate alla corte ricordiamo l'architetto, pittore ed erudito Pirro Ligorio, al servizio del cardinale Alessandro, che proprio per i Farnese inizio l'opera monumentale in dieci volumi Libri delle Antichità. Non possiamo poi dimenticare Giulio Clovio, il maggior miniaturista del momento e autore del celebre Libro d'ore' che fu ritratto da El Greco con in mano il suo capolavoro. Primo proprietario della tela fu l'Orsini, figura chiave a palazzo che si occupava di ogni questione riguardante l'incremento delle collezioni, sia librarie sia antiquarie, viaggiando e tenendo rapporti con i massimi intellettuali e artisti del tempo. Negli anni riuscì ad accaparrarsi persino opere postillate da letterati del calibro di Poliziano o Panvinio e importanti raccolte che lasciò in eredità, in parte alla Biblioteca Vaticana e in parte al cardinale Odoardo'.

Con la morte dell'Orsini nel 1600 e del cardinale Odoardo nel 1626, iniziò tuttavia la decadenza del collezionismo farnesiano, in concomitanza peraltro con l'accrescersi delle tensioni tra la famiglia e gli importanti Barberini e Pamphili, oltre che con la Curia pontificia. Il duca Odoardo, vistosi in difficoltà, decise di trasferire a Parma i preziosi beni presenti a palazzo, compresa la ricca biblioteca. Tale patrimonio di pregiati testi, in difformità con le volontà testamentarie di Paolo III volte a impedire che i libri venissero trasferiti da Roma in altri luoghi, intorno alla metà del XVII secolo fu quindi trasportato nella capitale emiliana, dove governava un esponente del casato.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

L'ingresso della dinastia farnesiana a Parma aveva avuto luogo sin dal lontano 1545 con l'investitura nel ducato, da parte di papa Paolo III, del figlio naturale Pier Luigi, assassinato soltanto due anni dopo nella sua residenza piacentina in seguito a una congiura nella quale erano risultati coinvolti i feudatari del territorio. I successori del defunto erano riusciti tuttavia a riprendere stabilmente le redini del potere grazie a una politica assennata, oltre che a un intelligente sistema di controllo sui sudditi, e, alla scomparsa di Ottavio (1547-1586), secondogenito di Pier Luigi, si susseguirono di padre in figlio Alessandro (1586-1592), Ranuccio I (1592-1622), Odoardo I (1622-1646), Ranuccio II (1646-1694), Francesco (1694-1727) e Antonio (1727-1731); quindi la linea dinastica maschile si estinse.

Dopo la morte di Antonio, ultimo duca della casa stroncato da un colpo apoplettico, era subentrato il primogenito di Elisabetta Farnese e del re di Spagna Filippo V, Carlo di Borbone. Questi, preso del territorio, rimase tuttavia a Parma per breve tempo, in quanto, nel febbraio del 1734, in conformità con le disposizioni del Trattato di Vienna, rinunciò al ducato in favore del fratello Filippo e si diresse al sud per essere incoronato re di Napoli e di Sicilia. Alla partenza, recò con sé tutti gli oggetti maggiormente preziosi ed esclusivi delle raccolte di famiglia 3: quadri, rarità appartenenti al museo, beni di valore, ivi compresa l'imponente raccolta libraria messa a punto dai precedenti governanti: testi che, una volta a Napoli, andarono a costituire il primo nucleo dell'odierna Biblioteca Nazionale. La parte residua delle collezioni di Palazzo Farnese, da Roma, giunse nella città partenopea soltanto nel 1755.

Non è facile ricostruire con esattezza il patrimonio della biblioteca farnesiana, in quanto varie vicende calamitose hanno causato la dispersione della documentazione: basti pensare ai diversi incendi nel palazzo romano - in primis quello del 20 gennaio 1612 che costò la vita a diciotto personel - o nell'Archivio di Stato di Napoli, agli spostamenti del materiale da una località all'altra e, non ultimo, al soggiorno nella dimora romana dei Farnese di Cristina di Svezia, appassionata bibliofila che provocò perdite ingenti alle collezioni.

A metà Seicento, la raccolta di testi iniziata da papa Paolo III era ancora conservata prevalentemente a Roma al secondo piano di Palazzo Farnese, nelle due grandi sale della "libreria grande", ricca di quadri e oggetti preziosi che costituivano una meta esclusiva per privilegiati eruditi e appassionati bibliofili, e al primo piano, nelle tre stanze della "libreria da basso", non accessibile ai forestieri. La libreria grande ospitava quindici scaffali nelle cui scansie, A e B, spiccavano i manoscritti greci; la piccola, ambiente piu raccolto nel quale erano presenti scansie, conservava tra le altre meraviglie un voluminoso tomo "rilegato in ebano e canna d'India e ricoperto di cuoio nero contenente 147 disegni di autori prestigiosissimi quali Raffaello e Michelangelo.

Riguardo alla consistenza del patrimonio di quegli anni, ci forniscono informazioni un primo inventario, stilato nel 1641 sotto la supervisione di Bartolomeo Faini, e un secondo, redatto nel 1653 da Innocenzo Sacchi, successore di Faini e maestro di guardaroba del duca'. Prima che i volumi partissero per Parma, si contavano 4000 testi a stampa relativi a varie discipline, oltre a 350 manoscritti greci e 800 latini.

La raccolta farnesiana giunse nel ducato emiliano dal Lazio dopo vari spostamenti tra l'edificio romano, la residenza di Caprarola, la basilica di San Nilo di Grottaferrata e il Palazzo della Cancelleria: movimentazione che ne determinò un'inevitabile dispersione. Soggetta pure ad atti vandalici, risultò impoverita di molti esemplari, tra i quali il prezioso manoscritto indicato come

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

"descrizione originale di Pirro Ligorio in carta turchina in fogli della villa superba edificata dall'imperatore Adriano in Tivoli ch'era stimata una delle più recondite scritture che vi fossero". All'arrivo a Parma, i testi provenienti da Roma furono depositati nel Palazzo della Pilotta, allora sede della corte, e qui conservarono la suddivisione utilizzata a Roma per le due librerie, grande e piccola: l'una, composta da quindici scaffali, destinata alla consultazione da parte degli studiosi; l'altra con carattere privato, riservata al duca e al suo *entourage*.

Le collezioni andarono ad aggiungersi a quelle già messe a punto dai governanti della città; quindi, vennero incrementate con nuovi acquisti, di carattere assai differente rispetto al passato e orientati verso tematiche relative alla vita di corte. I volumi furono inoltre rilegati e "ricoperti con quella legatura alla francese in vitello tanè spruzzato di inchiostro" con incisi sul dorso i gigli e la corona ducale. La biblioteca divenne oggetto della massima attenzione, così come testimoniato dal medico ed erudito fiorentino Antonio Cocchi che visitò la città nel 1731 al seguito di Francesco Colman, ministro plenipotenziario del re d'Inghilterra.

Allora la biblioteca doveva constare di circa 6500 titoli, stando ai due importanti cataloghi a stampa in sedici tomi quindici per soggetto e uno per autori - redatti a Parma tra il 1689 e il 1698 dal bibliotecario di corte, il gesuita Benedetto Lusignani (figg. 1 e 2). Questi era impegnato pure quale maestro di eloquenza dei giovani principi e a loro dedicò un suo scritto, *Il giglio Iride, ovvero l'eloquenza del Principe erudito nelle Arti, Oratoria, Istorica e Poetica*.

Un ulteriore strumento di ricerca dei testi manoscritti, anche se forse meno utile dei precedenti, era costituito da un volume compilato a inchiostro, il *Catalogus Mss. Bibliotechae Regiae Farnesianae* (figg. 3 e 4): registro suddiviso per materia - probabilmente in preparazione di un'edizione a stampa - i cui titoli indicati non corrispondevano tuttavia all'intero patrimonio librario, ma fornivano soltanto alcune informazioni sommarie. I vari cataloghi in uso, compresi quelli a stampa, non avevano scopi divulgativi né erano volti a conferire lustro alla dinastia, ma presentavano semplicemente una finalità pragmatica tendente al recupero e alla consultazione dei volumi in modo agevole e sulla base di diverse chiavi di ricerca: senza tali mezzi di corredo, non sarebbe stato possibile infatti rintracciare nulla, considerato il ricco patrimonio di scritti presenti nelle scansie.

L'ingente numero di testi raccolti dai vari duchi e cardinali succedutisi negli anni risultava frutto di scelte ben precise che sintetizzavano finalità, gusti, e chiare volontà politiche.
Sulla base dei diversi processi storici e coerentemente con la trasformazione della corte, appare in chiara luce nel dipanarsi del tempo, dapprima, in ambiente romano, una predilezione per i classici greci e latini di alto spessore filologico oltre a un interesse per gli scritti di stampo politico e dottrinale; quindi, un'attenzione verso un tipo di trattatistica di carattere maggiormente pratico; infine, un orientamento volto a privilegiare volumi in lingua francese, in conformità con le tendenze emergenti un po' in ogni parte d'Europa. Il governante di turno, comunque, risultò sempre decisivo per direzionare la cultura nei suoi differenti ambiti. L'azione di controllo da parte sua fu gestita, peraltro, non soltanto nelle indicazioni relative ai testi da introdurre nella biblioteca di palazzo, ma pure nel concomitante mecenatismo nei confronti degli artisti, nell'appoggio alle tipografie, nella ricerca di qualificati letterati e uomini di scienze dei quali attorniarsi e ai quali affidare compiti educativi, amministrativi o diplomatici. A tal proposito, pure gli spettacoli si rivelarono indicativi, in quanto generalmente volti all'autocelebrazione del duca e della dinastia. Il teatro di corte3 - cosi come altri teatri, anche privati, sorti sempre sotto la protezione dei Farnese - era allora frequentato esclusivamente da una cerchia di pochi eletti, ovvero dagli invitati dei

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

principi o da figure facenti parte della cerchia del duca; ed era ancora presto perché il pubblico pagante potesse avere accesso alla sala degli spettacoli, condizionando il repertorio. La scelta degli allestimenti per circostanze eccezionali risultava dettata dalla volontà del governante di primeggiare sugli ambienti principeschi limitrofi, dall'intenzione di stupire, oltre che di fornire messaggi più o meno velati agli spettatori.
Giostre e tornei cavallereschi costituivano essenzialmente le forme di intrattenimento predilette nel corso del Seicento e i relativi testi erano collocati nelle scansie della biblioteca farnesiana, sempre redatti da professionisti in grado di soddisfare al meglio i loro padroni. Valga per tutti il caso di Claudio Achillini con l'opera Mercurio, e Marte, musicata da Monteverdi, che fu eseguita nel 1628 in occasione delle nozze tra Odoardo Farnese e Margherita de Medici.

Altro genere musicale amato dai duchi era l'oratorio, forma teatrale di carattere devozionale priva di rappresentazione scenica fiorita tra XVI e XVII secolo, oltre alla favola pastorale; e anche di questi libretti erano presenti diversi esemplari nelle raccolte farnesiane, quale segno della costante volontà da parte dei governanti di documentare ogni aspetto della loro presenza in città e di lasciarne tangibile testimonianza. Nessun genere mancava sugli scaffali degli armadi di corte.

Tuttavia, ciò che rimane a Parma delle imponenti collezioni farnesiane è quanto mai esiguo rispetto al patrimonio originario. Qualcosa è rimasto nelle biblioteche private legate al casato, ma le maestose raccolte librarie, frutto della cultura rinascimentale che le aveva generate e incrementate, sono irrimediabilmente finite altrove.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Giovan Battista Aleotti e il Teatro Farnese di Parma

Invenzione e reinvenzione sociale dello spazio scenico tra cinquecento e seicento.

Luigi Allegri

Il Teatro Farnese, edificato nella Sala d'Armi all'interno del Palazzo della Pilotta e compiuto nel 1618, è un edificio su cui è già stato scritto moltissimo (fig. 1). Per questo la prospettiva del presente saggio non è quella di analizzare il Farnese nelle forme della sua architettura, quanto di evidenziarne la centralità nel percorso che ha cambiato radicalmente l'idea stessa di spazio teatrale, con il passaggio dal modello di derivazione classica, con la cavea a gradoni, al modello "ad alveare", destinato a diventare pressoché universale fino alle soglie del Novecento. Il Teatro Farnese, dunque, come ultimo e straordinario esito di uno sguardo sostanzialmente citazionista che guarda all'eredità classica e insieme come prospettiva di un futuro profondamente diverso.

Semplificheremo l'esposizione, come è necessario in un saggio così breve su un argomento tanto articolato, individuando il Farnese come perno centrale di un tratto di storia che va dal palladiano Teatro Olimpico di Vicenza, 1580, al Teatro della Sala di Bologna di Alfonso Rivarola detto il Chenda, 1639. Tratto di storia che ha come indubitabile protagonista Giovan Battista Aleotti, noto come l'Argenta, progettista del Farnese e capostipite di una grande scuola di architetti teatrali ferraresi - da Francesco Guitti al Chenda, appunto - che hanno in gran parte scritto questa storia.

In realtà, come tipologia di spazio, le ascendenze del Teatro Farnese, per la struttura a gradoni della cavea in forma molto allungata (fig. 2), non dovrebbero portarci all'Olimpico di Vicenza quanto semmai a due illustri esempi fiorentini: il Salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio, costruito da Giorgio Vasari nel 1565, e ancor più il Teatro Mediceo degli Uffizi, a cui hanno messo mano diversi architetti fino alla sistemazione di Bernardo Buontalenti nel 1589 (fig. 3). Oppure e soprattutto, in termini geografici e cronologici più vicini, alla struttura dello spazio per lo spettacolo-torneo allestito nel cortile rettangolare del Vescovado a Parma nel carnevale del 1616, che è perfettamente omologo a come sarà due anni dopo quello del Teatro Farnese: tre spazi, uno lungo i bordi del cortile, a U, per gli spettatori; uno dal lato aperto per la scena; e uno intermedio per il torneo.

C'è tuttavia un dato che collega Aleotti all'Olimpico, e sta proprio in quella che è la caratteristica fondante di quel teatro, la *scaende frons*, citazione quasi archeologica e antimoderna di Palladio che recupera la tipologia classica del teatro romano in un'epoca in cui è da decenni ampiamente diffusa in Italia la scena in prospettiva (fig. 4). Perché è esattamente questa citazione che Aleotti riprende in epoca ancora più tarda, trent'anni dopo, in una prima versione del Teatro della Sala Grande a Ferrara, quando quel luogo era ancora uno spazio teatrale adattato; anche se qui, anziché essere costruita, come a Vicenza, la scaende frons era dipinta su una tramezza lignea, soluzione che si configura come una sorta di citazione archeologica e a richiamare la modernità del periodo è tuttavia il fatto che, mentre a Vicenza le prospettive erano fisse, qui la prospettiva della porta centrale mutava per ben sei volte nel corso dello spettacolo inaugurale, nel 1610.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Resta tuttavia curiosa la struttura di questo teatro, perché quello che si configura come una sorta di omaggio a Palladio risulta in sostanza acontestuale nel percorso di Aleotti come architetto teatrale, sia prima che dopo il 1610. Tralasciando le non irrilevanti prove precedenti, fissiamo l'attenzione sul Teatro degli Intrepidi, sempre a Ferrara, costruito entro il 1605, in cui non c'è traccia di *scaende frons* e compare invece un monumentale arco scenico. L'arco scenico, che sarà un elemento fondante e riconoscibile del Farnese, è dunque già molto precocemente una cifra stilistica degli spazi teatrali di Aleotti. Stabilizzare la presenza dell'arco scenico nella fisionomia della sala teatrale, dopo che tale presenza si era manifestata in modo effimero, ad esempio, negli spettacoli tardo-cinquecenteschi di Bernardo Buontalenti a Firenze, colloca dunque Aleotti non più in una prospettiva citazionista dell'antico ma in una situazione del tutto moderna, e anzi molto avanzata.

Ma l'elemento strutturale che nell'economia del nostro percorso è più interessante in questo teatro ferrarese è il tentativo di Aleotti, sia pure per ora molto timido, di estendere lo spazio degli spettatori, sviluppandolo in altezza. Ci sono naturalmente ancora i gradoni, ma la novità è che oltre il colonnato che circonda la cavea sono previsti, nella porzione frontale, altri gradoni che aumentano la capienza con un accenno di sviluppo in altezza.

Solo un accenno, qui; ma nel lavoro progettuale per la costruzione del Teatro Farnese, dodici o tredici anni dopo, quell'istanza si riaffaccia in maniera più esplicita. Non nella realizzazione finale della sala, che non presenta questa caratteristica, ma in un disegno conservato nell'Archivio di Ferrara, attribuito all'Aleotti stesso, che introduce dentro alle serliane sopra la cavea - rese evidentemente più profonde di quanto non risultino nella realizzazione finale - altre file di gradoni a galleria continua (fig. 5). E resta in qualche modo sorprendente che alla fine si sia invece preferita la soluzione poi realizzata, perché la scuola di Aleotti andava decisamente nella direzione del disegno ferrarese. Ci piace pensare che la responsabilità della scelta sia stata della committenza.

L'istanza di sviluppo in altezza si vede bene nella struttura del teatro provvisorio costruito da Francesco Guitti, allievo e collaboratore di Aleotti, nel cortile della chiesa di San Pietro Martire in occasione delle feste per il matrimonio fra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici nel dicembre 1628, che videro anche l'inaugurazione del Teatro Farnese, dieci anni dopo la sua costruzione. E questo teatro che in buona sostanza porta a realizzazione l'idea del progetto non realizzato del disegno di Aleotti.
Non è il caso di soffermarcisi troppo (lo ha ben dimostrato Irene Mamczarz), ma è evidente sia dal famoso disegno contenuto nella lettera di Francesco Mazzi (fig. 6) sia dalla descrizione del Buttigli che, dietro al colonnato che delimitava i primi gradoni della cavea, la scalinata continuava in una prima loggia di altri quattro gradoni, simile a quanto Aleotti aveva fatto nel Teatro degli Intrepidi a Ferrara. Ma nel progetto di Guitti c'è un ulteriore passo in direzione della verticalità, perché a questa prima loggia ne era sovrapposta una seconda, con altri gradoni, in qualche modo come era nel non realizzato progetto di Aleotti per il Farnese (fig. 7).

Ecco, con questo snodo, tra il progetto non realizzato di Aleotti e il teatro provvisorio di Guitti, distanti tra loro una decina d'anni, si innesca il principio della sovrapposizione degli spettatori sull'asse verticale. Certo, in entrambi i casi questo principio è ancora miscidato con la tradizione della cavea a gradoni, in una struttura ibrida, che rispetta la tradizione classicista ma ricerca soluzioni nuove.
Tuttavia, la spinta verso strutture teatrali capienti ma di dimensioni non così spropositate come il Farnese andava inevitabilmente verso l'idea di collocare gli spettatori l'uno sopra l'altro, in gallerie

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

o in palchetti sovrapposti sull'asse verticale. E il percorso verso l'adozione di questa forma, così fondamentale per la storia non solo dell'architettura teatrale ma dell'organizzazione e dell'esecuzione del teatro, incrocia perfettamente la storia di cui stiamo dando conto qui.

Per questo occorre seguire le orme dei due allievi ferraresi di Aleotti, Francesco Guitti e Alfonso Rivarola detto il Chenda. Guitti col teatro provvisorio del 1628 a Parma e con altre prove successive, ma soprattutto il Chenda, più deciso nella ricerca della verticalità".
L'architetto, che faceva parte dell'équipe di Aleotti già a Parma, nel 1635 costruisce a Modena un anfiteatro seguendo i bordi della piazza, in cui sovrappone tre piani di strutture per il pubblico, con ampi palchi regolari ciascuno contenente molti spettatori. Nel 1636 il processo si affina quando il Chenda adatta a teatro un ampio spazio, detto "lo Stallone", ubicato presso il Prato della Valle a Padova, per una rappresentazione con musica come introduzione a un torneo, l'Ermiona di Pio Enea Obizzi. Questo spazio teatrale, ben descritto da una relazione sullo spettacolo di Enea Bertolini pubblicata nel 1638, ha già a pieno titolo una struttura verticale, anche se ancora mista, perché affianca alle gradinate per le dame che eseguono balletti cinque barcacce sovrapposte, con l'accesso dalla platea.

Come si vede, anche per la tipologia di spettacoli per i quali è richiesta la sua collaborazione, il modello di spazio del Chenda e ancora quello composito per l'opera-torneo, con tre spazi definiti, secondo il modello del Farnese: il pubblico intorno, il palcoscenico su un lato (o talvolta su due), la platea per le evoluzioni della danza o del torneo. È poi vero che nel 1638, a Venezia, il Chenda incontra lo straordinario evento della costruzione del Teatro San Cassiano, primo esempio di teatro pubblico, e ha probabilmente un ruolo nella costruzione del secondo teatro pubblico, il Teatro dei SS. Giovanni e Paolo, oltre che nell'allestimento delle scenografie. Dunque, incontra e anzi contribuisce a costruire il modello del teatro all'italiana, quello coi palchetti, in cui lo spettacolo è solo sul palcoscenico e la platea è inglobata nello spazio per gli spettatori.

Il teatro coi palchetti è naturalmente l'esito coerente di tutto il percorso del Chenda e della scuola di Aleotti, che ha preso le mosse dal progetto del Farnese. E il Chenda ci arriva con il Teatro della Sala a Bologna, di cui sappiamo, pur senza documentazioni probanti, che tra gli anni Venti e trenta del Seicento venne arredato da una serie di palchi intorno alla sala. Ciò che è invece documentato da una bella miniatura14 che illustra una metà del teatro in occasione di un torneo, è che nel 1639 questo teatro ristrutturato su progetto del Chenda ha del tutto abbandonato la cavea coi gradoni intorno alla platea e gli spettatori prendono posto in cinque ordini di palchetti sovrapposti, a cui si può accedere solo da ingressi collocati sul retro (fig. 8).

Il percorso verso il teatro ad alveare è quasi definitivamente compiuto. Ma ci sono qui alcune irregolarità. La pianta della sala è ancora rettangolare, ma questo è un dato imposto dalla struttura architettonica, che il Chenda comunque non modifica; ma soprattutto, come sembra di capire dalla descrizione, i palchetti sono solo sui due lati lunghi; i due corti sono occupati da due palcoscenici affrontati, ancora secondo schemi spettacolari da teatro di piazza o di corte. Gli ordini dei palchetti, poi, non si raccordano al boccascena ma lasciano spazio a due corridoi per permettere l'ingresso in platea dei cavalieri del torneo.
E questo è un altro rimando alle analoghe aperture laterali tra platea e palcoscenico della struttura del Farnese. Perché, nonostante la struttura a palchetti, questo teatro è ancora uno spazio per l'opera-torneo, come quel teatro Farnese da cui tutto il percorso è partito. Ma ormai quel percorso è alla fine, e da lì parte un'altra storia.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Il Governo del Territorio Ducale

Pietro Zanlari

Inventato il ducato occorre amministrarlo. Ambire al "buon governo" del territorio, e allo sfruttamento del potenziale che offre, dipende dalla presenza di alcune circostanze: ampia proprietà allodiale della camera ducale, organismi giuridico-istituzionali centralizzati e autorevoli, apparato tecnico all'altezza; ebbene, nessuna di queste condizioni è presente nei primi decenni di storia ducale. Il territorio parmense e piacentino viene da decenni di governo discontinuo; l'altalenante politica pontificia di alleanze tra Francia, Venezia e Impero comporta il frequente alternarsi di amministrazioni che non hanno il tempo, ma neppure la visione, per valorizzarne le risorse. Larghe *enclaves* sono ancora autonomie feudali di nomina imperiale, mentre le strutture tecniche, riconducibili ai soli uffici delle magistrature comunali per i dintorni urbani e al controllo vescovile per il contado, non offrono risposte a bisogni complessi e hanno giurisdizione limitata. Occorre insomma, da parte dei neo-duchi, una significativa acquisizione di proprietà terriere per allargare la sfera giurisdizionale diretta, che porta all'inevitabile scontro con gli "stati feudali" Ci vorranno molti anni e tre confische, accompagnate da trucide esecuzioni, per ridurne il potere di contrasto e, al contempo, un'ampia riforma amministrativa con la creazione di uffici centrali capaci di operare su area vasta per vedere i primi significativi esiti delle azioni farnesiane. Compreso tra il ripido Appennino e il Po, il territorio ducale ha nella media pianura le maggiori risorse; le montagne hanno accessi limitati e le terre basse, nonostante il secolare lavoro di bonifica, problemi di esondazioni. I corsi d'acqua, dal Trebbia all'Enza via Nure, Taro e Parma, costituiscono una risorsa primaria, ma richiedono un continuo lavoro di regimentazione. La rete viaria e idroviaria resta radicata sugli assi dell'Emilia e del Po e incrocia i percorsi commerciali che da Piacenza portano a nord grazie ai porti Auviali e a sud verso Genova e, similmente, da Parma verso Mantova e la Lunigiana con gli antichi itinerari della Consolare e della Francigena. Le radiali di origine medievale che si dipartono dai capoluoghi hanno valenza locale e dirigono alle rocche poste allo sfociare delle valli appenniniche e alle enclaves feudali nella "bassa".

Politiche territoriali

Vera anticipazione alle future politiche territoriali dei ducati in fieri è fornita nel 1544 dal legato pontificio cardinale Grimani che, evidentemente su mandato di Paolo III, prepara la strada all'arrivo del duca: pensa a un naviglio navigabile, a condotti maestri sotterranei per la pulizia della città, a nuovi argini per i tratti vallivi dei corsi d'acqua, ad acquedotti per ciascuna "villa", a ponti in muratura che sostituiscano i "fragili legni", a scolmatori per le acque in eccesso, e persino all'assegnazione di bocchelli per regolare le irrigazioni in modo equo. Un vero, ambizioso brogliaccio progettuale di azioni che costituiranno nei successivi ottant'anni le politiche territoriali farnesiane.

I principali ambiti d'intervento si concentreranno in forme di rinnovamento urbano connesse al rapporto tra palazzo e città, tra nuove fortificazioni, *forma urbis* e zone periurbane e, finalmente, a interventi di riassetto del territorio extraurbano: tutti da porsi in rapporto con le innovazioni degli enti e degli uffici che li amministrano. La famiglia viene da una forte tradizione militare e non teme confronti financo cruenti per raggiungere i propri obiettivi. Gli iniziatori della dinastia hanno marcato nella mentalità dei successori un'attitudine a perseguire una posizione di dominio sull'intorno, sia nei rapporti con le società locali sia sui territori. L'esperienza che ha portato alla

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

costruzione del palazzo romano, dell'antistante piazza e della via dei Baullari definisce un modus operandi che caratterizzerà l'atteggiamento tenuto per le successive sedi ducali: un rafforzamento dell'immagine dinastica attraverso la ricerca di posizione dominante e sovraordinata, anche a costo di clamorosi fuori-scala rispetto al tessuto circonvicino. Il contesto sul cui si interviene, già a partire da Castro ma poi in modo più violento a Piacenza, Caprarola e più avanti anche con la Pilotta a Parma, viene considerato un parterre sventrabile e livellabile a piacere, finalizzato all'esaltazione della visione sulle mirabili residenze farnesiane. Gli esordi sono deficitari: la tragica fine di Pier Luigi a Piacenza nel 1547 è l'esito dell'approccio iniziale, tanto prevaricante quanto infausto, rintracciabile nel primo progetto del Palazzo Ducale piacentino, percepito come sinistra immagine di un principe-tiranno, che lo vedrà penzolare assassinato. In quegli anni si sfiora il fallimento del progetto dinastico di Paolo III; non a caso -salvo alcune innovazioni statutarie per gli "edili" a Piacenza e la scelta di liberare le terre attorno alle mura per migliorarne la difesa con la "tagliata" - si può rintracciare una contiguità tra il fallimento della politica pierluigina e quello parallelo dei programmi di trasformazione urbana e territoriale. Ci vorrà la mediazione del figlio cardinale Alessandro per strappare la revoca del provvedimento di restituzione del ducato alla Santa Sede; si arriva così al rientro nel 1550 di Ottavio a Parma e nel 1556 alla restituzione di Piacenza. Da quel momento inizia una politica di mediazione con le realtà territoriali che porterà al graduale riassetto infrastrutturale. La riorganizzazione efficientista favorisce l'agricoltura intensiva, l'incremento delle reti di adduzione e di scolo delle città, l'espulsione dai centri abitati delle manifatture che producono residui macerati, quali concerie e cartiere, e comporta la riforma dell'apparato burocratico e normativo, incluso il decisivo jus aquarum: nel 1559 il duca riforma l'Officio di acque e strade sui modelli di Firenze e di Venezia e nel 1582 ne affida il controllo alla Congregazione dei Cavamenti et Strade.
I risultati saranno inizialmente modesti; solo con i "Bandi sopra le acque" del 1587 voluti da Ranuccio I si consolida la figura del Magistrato delle Acque, attribuendogli giurisdizione "in tutto lo Stato nostro": "et [...] commanderà a tutti gli sudditi nostri, privilegiati di qualsiasi privilegio, anco feudatarii". Con ottica anticiclica, dopo la carestia del 1590-1592 che solo a Parma aveva portato a un calo di oltre 5000 abitanti, emana nel 1594 le Costitutiones che rafforzano, con il Magistrato Camerale, il controllo ducale dei territori. La stagione che segue porta risultati importanti che favoriranno nuova efficienza, salubrità e, per alcuni, un significativo miglioramento delle condizioni di vita: Parma passa da meno di 18.000 abitanti ai circa 26.000, mentre Piacenza a fine secolo supererà i 30.000.
Le riforme si condensano negli Statuti riformati nel 1623 dal cardinal Odoardo, tutore del giovane duca omonimo, che non saranno più modificati nel successivo arco dinastico. Se le architetture e i giardini, per quanto di ambizioni e dimensioni principesche, sono progetti che si esauriscono nella finalità di affermazione verso i sudditi e di seduzione nei confronti dei potenti, la trasformazione del territorio necessita di un processo complesso e di lungo periodo. La conoscenza dei luoghi, decisiva per gli esiti delle battaglie, è strategica per coglierne le opportunità e prima ancora per individuare i siti che possono costituire facile preda, incrementando così quel patrimonio camerale senza il quale il potere ducale restava privo di solide fondamenta. La descrizione, il rilievo e il disegno del territorio divengono quindi strumenti dapprima conoscitivi e poi di progetto con forte valenza politica. La cartografia acquisisce un ruolo tutt'affatto nuovo: diventa potente strumento di governo.

Cartografia
Già nelle prime carte del ducato, di carattere celebrativo e prive di finalità pratiche, si avverte la transizione in corso tra rappresentazione simbolica di tradizione medievale e ricerca di aderenza alla realtà, dapprima perseguita con mezzi descrittivo-qualitativi, a seguito dell'invenzione della

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

prospettiva, e poi sempre più matematico-quantitativi con la riscoperta degli studi tolemaici. Nella prima carta a stampa del Parmense del 1551, attribuita al Cock (fig. 1), carta d'occasione per il conflitto generato dall'improvvida alleanza di Ottavio con Enrico II contro pontefice e imperatore, siamo ancora nella prima fase; come del 1574 che celebra il ducato nella biblioteca di San Giovanni a Parma (fig. 2), si schematizza alla base del disegno il percorso del Po che raccoglie le acque appenniniche, mentre le strade, a eccezione dell'Emilia, sono trascurate e i centri abitati idealizzati. Pittura e principi tolemaici iniziano ad essere compresenti nel 1580-1583 nell'affresco del Placentide et Parmae Ducatus nella Galleria delle Carte geografiche in Vaticano (fig. 3), sebbene l'opera dell'artista prevalga ancora su quella del rilevatore*; qui Egnazio Danti, che insegna l'astronomia tolemaica nello Studio di Bologna, introduce le coordinate geografiche ed esplicita il rapporto scalare, utilizzando modalità prospettiche per i trompe l'oil delle viste urbane. Ancora agli esordi del XVII secolo, nel furore geografico degli atlanti a stampa, l'immagine del ducato resta ancorata a fonti sommarie e per lungo tempo vede rappresentato il permanere degli stati feudali. Ma il prestigio del principe, ancor più che nelle immagini dello Stato, si identifica con il topos urbano delle capitali. Si pensi all'affresco nella Sala dei Fasti a Caprarola con Giulio III che riconsegna Parma ad Ottavio (fig. 4), in cui il modello della città diviene momento culminante dell'iconografia simbolica del ducato. Le carte di Piacenza (1571) e Parma (1572) di Paolo Ponzoni (o Bolzoni) sono emblematiche in tal senso e allineate con i migliori esempi coevi. Ancorché commissionate dalla Comunità e non dal duca, esaltano i caratteri urbani e i luoghi del potere, ma sono anche fonti straordinarie per il ribaltamento prospettico delle costruzioni, diventando veri e propri "ritratti di città". Del resto con Ruscelli, traduttore di Tolomeo nel 1546, la cartografia "più attende alla qualità dei luoghi che alla quantità e grandezza loro. Conciosiaché ella procuri per tutto di rappresentare con figure la vera forma o simiglianza de luoghi, e non così parimente la simmetria o misura o disposizione che hanno fra loro e col cielo e col mondo tutto". Si fa poi strada una nuova e diversa esigenza: dotarsi di un apparato documentale da utilizzarsi per finalità pratiche. Metodiche e strumenti di rilievo si fanno più sofisticati e i criteri matematico-quantitativi trovano spazio per finalità militari, impositive, giurisdizionali e infine progettuali. Non è tuttavia il caso di applicare l'odierna visione evolutiva scientifica che vede in questo necessariamente un progresso. A bisogni diversi si offrono risposte coerenti: le mappe celebrative mostrano luoghi che vengono riconosciuti e raccontati con le viste prospettiche, quelle pratiche hanno finalità specifiche e spesso segrete, o almeno riservate. Non a caso le prime si diffondono a stampa e le seconde restano manoscritte nelle stanze del potere. Smeraldo Smeraldi nel 1589-1592 fornisce al duca Alessandro con la icnografia di Parma uno strumento progettuale per verificare l'efficacia dell'erigenda cittadella e la base per le trasformazioni delle residenze ducali. La tecnica è dichiarata: "si è fatta con giuste osservazioni, et misure si nelli angoli che nelle distantie dei luoghi, come con la qui notata scala di proportione si può conoscere" e lo scopo è esplicito nella dedica al duca: "ho voluto cosi in una ichnografia rappresentarlila, accio ...] possa sapere le giuste misure di qualsiasi strada, borgo o altro loco; che difficilmente si potrebbe conseguire se in prospettiva l'havessi retirata [...] et volendola ridurre al suo vero decoro, chiaramente conoscerà i luoghi che rimuover si dovrebbono per ridurla a perfetione". L'emancipazione dal figurativismo celebrativo è totale nell'identificare la città con la sua misura, nell'illusoria previsione di una città perfetta. Il successo delle nuove tecniche, già sperimentate da Giuliano da Sangallo a Pisa, è confermato nei successivi rilievi di Monticelli d'Ongina e di Busseto, quest'ultima di mano del figlio Ettore, che, motivate da esigenze di tipo giurisdizionale, ne confermano l'utilità. L'attività che più di tutte incide sulle trasformazioni territoriali è la redazione delle "corografie", o carte regionali a tecnica mista (tracciati in pianta accuratamente misurati e dettagli naturalistico-antropici in prospettiva), da parte degli Architectos seu Agrimensores et Libellatores aquarum, qui omnes vulgo Ingegneri appellatur, come definiti fin dalla grida sforzesca del 1497. La situazione evolve nella seconda metà

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

del secolo XVI a Venezia con Gastaldi e Sorte e a Firenze con Danti e Bonsignori che ne ampliano il campo d'azione alla cartografia territoriale. Nella fucina delle congregazioni si formano le figure che daranno risposte alla nuova visione comprensoriale. Alessandro Ponzoni (o Bolzoni) a Piacenza e Smeraldo Smeraldi a Parma, meglio di altri, formeranno, nei decenni tra XVI e XVII secolo, un corpus documentario dallo straordinario valore conoscitivo, erariale, militare, peritale e quasi sempre progettuale. Si apre così una stagione di azioni dirette a un riassetto complessivo delle terre ducali, non più sottoposte a una sommatoria di istituzioni spesso in conflitto ma con una prospettiva unitaria. Ed ecco, si possono affrontare i problemi connessi con la meandrificazione del Po, l'utopia di collegare Parma con il grande fiume mediante un naviglio navigabile, regolamentare i diritti d'acqua irrigua e lo scambievole rapporto tra opifici posti sulle aste dei canali, realizzare "ponti" e "tomboni" per incrociare vie d'acqua, stabilire confini giurisdizionali e persino statuali, come nell'annosa querelle con Cremona; e ancora captare da fonti salubri per servire le città con nuovi acquedotti, separare le acque reflue urbane con condotti interrati, creare le condizioni per un incremento delle attività manifatturiere.
Azioni pratiche, certo, ma sempre di grande rilevanza politica. La consapevolezza e il controllo che contraddistinguono la multiforme attività di Smeraldo e dei Ponzoni (Bolzoni) coincidono con il momento più fortunato della pianificazione farnesiana e ne costituiscono senza dubbio la parte più concreta; gli uffici di "ingegneri" delle congregazioni divengono ruoli chiave nella politica del territorio e il loro archivio cartografico si configura come un vero e proprio laboratorio progettuale. Quanto tra i rilevanti esiti di questa fase sia ascrivibile a volontà pianificatoria e quanto invece non sia altro che conseguenza di azioni volte all'affermazione dinastica e patrimoniale, ovvero a un'esigenza di più efficace controllo politico-militare, non è facile dire; insomma, certificare l'esistenza di un'"urbanistica farnesiana" pare una forzatura storica. Sarà più prudente parlare di conseguenze pianificatorie, sulle città e sui territori, di azioni o progetti farnesiani.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

L’Evidenza Paesaggistica e Simbolica del Potere nei Giardini Farnesiani

Carlo Mambriani

Che si trovino nella Tuscia, a Roma o in Emilia, i giardini allestiti dai Farnese sembrano illustrare meglio di altri la nozione contemporanea di paesaggio come "luogo culturale", in quanto lo "sguardo" - dei committenti e dei visitatori - vi appare come speciale elemento ordinatore dello spazio, residenziale, territoriale e simbolico.

Già nel Rinascimento la dinastia anticipa quasi un tipico metodo sette-ottocentesco di progettare i parchi, formali o paesaggistici, ossia l'uso di studiare sulle mappe i collegamenti visivi tra gli elementi salienti - edifici, sculture o fontane - attraverso un reticolo di linee, tratteggiate o puntinate, a unire le progressive mete scoperte dal visitatore durante la sua esplorazione, di volta in volta richiami attrattivi, fondali scenografici, allusioni simboliche.
Sebbene sia impossibile ricostruire con precisione i primi giardini creati dai Farnese nelle terre d'origine, chi visita i loro principali siti intorno al lago di Bolsena percepisce tuttora una sorta di "geografia dello sguardo". Tra la rocca di Capodimonte, il palazzo di Gradoli, la torre di Valentano, la rocca di Montefiascone, la torre di Marta e l'Isola Bisentina
- e altri luoghi - si rinnova ogni giorno un'alleanza rinsaldata dalla reciproca visibilità (fig. 1). Tale "tensione ottica" sembra uno dei lasciti del disegno egemonico farnesiano imposto a questi territori, col favore delle intrinseche qualità naturali, e tradotto in un coerente sistema paesaggistico.

I loro giardini, al pari delle dimore adiacenti e delle collezioni che contenevano, mostrano una volontà costante di primeggiare, attraverso la massima articolazione spaziale, l'imponenza dell'aspetto esteriore - spesso collegato a elementi fortificatori - e l'accaparramento di preesistenti residenze di prestigio.

L'uso delle potenzialità simboliche del paesaggio e del giardino come strumento di evidenza del potere sembra particolarmente consapevole in Alessandro Farnese, poi papa Paolo III, costantemente coadiuvato dall'instancabile Antonio da Sangallo il Giovane. A loro spetta il potenziamento delle cinque cappelle quattrocentesche sull'Isola Bisentina (possesso farnesiano da fine Trecento), portate a sette - ciascuna rivolta a uno dei paesi rivieraschi del lago - a evocare così il circuito devozionale delle Sette Chiese a Roma. Questo "giardino sacro", quasi un'Urbe in miniatura, circondava la chiesa preesistente, dove la pregevole tomba (1449) di Ranuccio il Vecchio, opera probabile di Isaia da Pisa, suggerì l'idea di un pantheon dinastico, poi perfezionata dai cardinali Alessandro e Ottavio. Ancora ad Alessandro senior si devono la loggia addossata alla rocca di Capodimonte, rivolta verso la Bisentina, e quella aperta sul lago di Bolsena nella rocca di Montefiascone, ordinata quando era vescovo della diocesi.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

Un'identica tensione ai nessi visivi tra dimore e giardini fu applicata da Paolo III anche in ambito urbano. A Roma Jacopo Meleghino eresse per lui nel giardino dell'Aracoeli la Rocca Paolina (1535), una residenza turrita sul punto più alto del Campidoglio, che dominava a 360 gradi sull'Urbe e si apriva con due logge sovrapposte soltanto verso il Vaticano, appena "conquistato" dal Farnese. Un corridoio pensile, con archi e pilastri a scavalco dell'edilizia minuta abbarbicata alle pendici del Campidoglio, la collegava alla sottostante residenza papale, il Palazzo Venezia. Balza agli occhi la similitudine con il Passetto di Borgo, che durante il Sacco di Roma, nel 1527, aveva consentito a Clemente VII e ad alcuni cardinali (tra cui proprio il Farnese) di raggiungere Castel Sant'Angelo, salvandosi in extremis dalla furia dei lanzichenecchi. Il Palazzo Venezia e l'adiacente palazzetto, col mirabile giardino pensile costruito sopra le scuderie, al livello delle camere papali, erano creazioni del cardinale veneziano Pietro Barbo (1417-1471), il futuro Paolo II, che aveva qui vissuto anche durante il pontificato, quasi a riaffermare, tra le dimore dei potenti baroni romani e sotto il colle simbolo dell'orgogliosa autonomia civica, la suprema autorità, non solo spirituale, del vescovo di Roma sulla città. Un programma proseguito dal successivo Paolo nel ri-fondare la città dopo il trauma del Sacco, proponendosi come novello Romolo durante la visita all'Urbe dell'imperatore Carlo nel 1536.

Un'analoga e snodata articolazione di residenze e giardini si sarebbe riproposta nel palazzo di famiglia iniziato da Paolo III presso Campo dei Fiori, sempre ricorrendo ad Antonio da Sangallo il Giovane. Alessandro conosceva perfettamente la colossale impresa avviata in Vaticano da Bramante per Giulio II: il cortile del Belvedere, che avrebbe unito il palazzo apostolico al casino di Innocenzo VIII, superando l'avvallamento con due maniche parallele di corridoi sovrapposti e creando nuovi spazi per spettacoli e giardini. L'unione della dimora urbana alla villa suburbana attraverso un passaggio esclusivo è infatti applicata nel Palazzo Farnese, la cui terrazza al piano nobile, affacciata sul giardino retrostante, si prolunga nell'unico ponte sopra la via Giulia e giunge al piccolo giardino sul fiume. Da qui, attraverso un altro e più impegnativo ponte ipotizzato da Michelangelo sul Tevere, si sarebbe raggiunta la vigna del cardinale Alessandro, con i suoi affacci esclusivi sul fiume e sulla città (fig. 2), poi ampliata con la Villa Chigi alla Lungara. I due assi viari tracciati da Bramante all'inizio del secolo sarebbero così stati connessi da un sistema trasversale di percorsi, riservati ai Farnese e ai loro ospiti ma pubblicamente ostentati.

Non pago dei giardini alla Lungara, il cardinale Alessandro junior - auspice il nonno papa - acquistò alcune vigne sul Palatino (1542), dove Roma era sorta e aveva ospitato nei secoli le case di Romolo e dei Cesari.
In buona parte distrutti dagli scavi archeologici otto-novecenteschi, gli Orti per tutta l'età moderna esercitarono un fascino indiscusso in Europa. Erano il maggiore giardino della casata a Roma, un celebrato luogo di delizia e di ostentazione politica e culturale delle pretese origini farnesiane da Venere ed Enea. Jacopo Vignola, Jacopo Del Duca e Girolamo Rainaldi vi crearono via via la monumentale recinzione verso il Campo Vaccino, con il percorso finestrato pensile che inquadrava i grandiosi avanzi della basilica di Massenzio e dei Fori, e un complesso sistema di scalee e ninfei che ascendeva alle due uccelliere (sopravvissute) ispirate all'*Aviarium* di Varrone (fig. 4). Le rarità ornitologiche vi erano collezionate insieme a quelle botaniche, alcune importate dal Nuovo Mondo e donate dai Gesuiti al cardinal Odoardo, loro protettore, come l'Acacia indica farnesiana.

La maggiore dimora extraurbana dei Farnese fu invece Caprarola, che nel passaggio da Alessandro senior, promotore della rocca pentagonale sopra il borgo, al nipote si mutò in villa-palazzo con giardini. L'assialità artificiosamente ottenuta, i titanici sbancamenti del tufo e i due giardini segreti aperti a ventaglio dietro la mole poligonale contribuiscono a una delle più impressionanti creazioni

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

del Cinquecento, il cui impianto potrebbe alludere a un grande giglio innestato tra il paese e la collina retrostante. Ancora una volta, muri con archi a vento celano i giardini formali, irraggiungibili dall'occhio esterno se non nelle sostruzioni e nei recinti murari, per concedersi soltanto a chi frequentava gli appartamenti d'estate e d'inverno (fig. 3). A monte dei due quadrati spartiti geometricamente e dotati di ninfei (dove il cardinale si presentava forse come il pastorello della favola di Dafni e Cloe, che Annibal Caro riprese dal romanzo ellenistico di Longo Sofista), si apriva un bosco con un piccolo barco di caccia (uno di circa 80 ettari era a 5 chilometri più a sud), secondo quel contrasto fra natura addomesticata e selvatica che nel Cinquecento aveva trovato le maggiori espressioni in Pratolino e Bomarzo. Più in alto nel parco, ma su un asse diverso da quello di borgo-palazzo-giardini, crebbe fino ai primi del Seicento una preziosa dimora satellite - la Casina del Piacere - con catene d'acqua, giardini pensili e un sontuoso corredo statuario.
Questi modelli insediativi furono ripresi - con progettisti chiamati dall'Emilia - anche dalla linea cadetta di Latera, che a Farnese rinnovò ai primi del XVII secolo l'accesso principale al borgo, la "Porta Nuova" su progetto di Ettore Smeraldi, figlio del più noto Smeraldo, e la fece valicare dal passetto esclusivo su arcate che collegava il palazzo a un giardino, poi scomparso, detto "la Selva".

Infeudando il figlio Pier Luigi dei ducati di Parma e di Piacenza nel 1545, Paolo III ritagliò nei domini della Chiesa uno stato di maggior peso per la propria casata, destinato a sopravvivere fino all'Unità d'Italia. I Farnese trasferirono così progressivamente il proprio ambito d'influenza nella Pianura Padana, dove crearono giardini formali principalmente a Parma e a Colorno, tuttora esistenti sebbene molto modificati in seguito. A una probabile idea di Vignola si deve l'impianto di quello parmense e del suo Casino della Fontana, il nucleo originario dell'attuale Palazzo del Giardino. Partendo dalla vecchia cittadella dei Visconti, resa desueta dalle nuove tecniche ossidionali e rimpiazzata a cavallo tra Cinque e Seicento dalla Cittadella voluta dal duca Alessandro, il giardino si estese per circa 20 ettari nell'angolo nord-ovest delle mura, inglobando precedenti casini e orti privati. Viali con pergolati, zone a frutteto e a bosco con una radura tra i platani si accompagnavano a un giardino segreto di agrumi a fianco della residenza, poi scomparso ma notato dai viaggiatori e ritrovato in parte negli scavi del 2000. Era protetto in inverno da stufe interne e da un'ingegnosa copertura amovibile, forse ideata da Girolamo Rainaldi, i disegni del quale furono pubblicati dal gesuita Giovanni Battista Ferrari nella sua enciclopedia sugli agrumi pubblicata a Roma nel 1646 (fig. 5).

Anche a Piacenza era previsto un vasto giardino tra il corso del Po e l'immenso palazzo tetragono verso la città, ma aperto da ariose logge affacciate verso il paesaggio fluviale (con una dicotomia che rammenta la Torre Paolina in Campidoglio).

I modelli rinascimentali dell'Italia centrale, tuttavia, cedettero nella seconda metà del Seicento alla predilezione per le residenze extraurbane, più o meno suggestionate dalla reggia di Versailles. Ranuccio II potenziò le tenute di caccia extraurbane, specie a Colorno e a Sala Baganza, dov'erano le maggiori rocche confiscate nel primo Seicento alla riottosa nobiltà feudale. Attraverso la prima moglie, Margherita Violante di Savoia, il duca conosceva la corona di delizie venatorie intorno a Torino e ne tenne conto a Colorno, dove volle una nuova ala verso il preesistente giardino, ampliato coprendo a tunnel il canale Naviglio. Il figlio Francesco si affidò a Ferdinando Galli Bibiena per trasformare la residenza in una sede stabile della corte, emulando l'esempio del Re Sole. Oltre alla Description nouvelle de Versailles et de Marly.., edita a Parigi nel 1701 e attestata tra i libri farnesiani, nei resoconti su questi giardini che il principe Antonio, fratello minore del duca, visitò durante il suo lungo viaggio presso le corti europee (1697-1701)® spiccano i panegirici della magnificenza regia che piega la natura alla propria volontà, per certo recepiti anche a Colorno: "Le

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)

piante, l'erbe, gli elementi ubbidiscono a cenni del Re [...] Li fiori spuntano, si mutano e prendono il destino della nascita e della morte dal di lui volere [...] L'acqua rotte le leggi della natura si sottomette a quelle del Re [...] Ne' fonti alza cento e più piedi gli spruzzi, e quasi ne bagna le stelle [...] Costa questa delizia un tesoro, perché lo vale. Lunghe miglia di terreno sotterrano acquedotti di bronzo, e non v'è passo che non calpesti un dispendio d'oro e di fatica".

Sotto la regia di Bibiena, che vi passò le estati tra il 1699 e il 1707, giardinieri e artefici francesi furono così chiamati a realizzare la "Versaglia" farnesiana. Il tridente di viali tracciato dall'Orangerie ovale verso il bosco di caccia di Mazzabo (1710-1713) riprendeva tanto la tradizione francese quanto i trivi romani del Cinque e Seicento, cui lo stesso Paolo III aveva contribuito. Percorsi divergenti da due spazi ovale e trapezoidale concatenati ricalcano cripticamente lo schema berniniano della piazza San Pietro, riferimento appropriato per un piccolo sovrano ambizioso che ammirava Luigi XIV e portava con orgoglio il titolo, ormai soltanto onorifico, di Gonfaloniere della Chiesa.

Sculture e fontane furono aggiunte dallo scultore e architetto carrarese Giuliano Mozzani, attivo dal giugno 1711, e dall'ingegnere Jean de Baillou, presente dal 1718.
Le fontane s'ispirano a Versailles nella forma e nei nomi: quella "del ratto di Proserpina" al Bassin d'Apollon, quella del "Treanone" al Buffet d'eau di Mansart al Trianon. Per l’aumentare la portata idraulica, l'ingegnoso de Baillou costruì nuove pompe e serbatoi piezometrici in grado di alimentare altri giochi d'acqua ispirati a quelli del Re Sole: le fontane dei Venti (1718-1723), delle Conchiglie (1718-1720), dell'Obelisco (1721-1722), della Piramide (1723-1724) e della Scalinata dei fiori o Cascata teatrale (1726-1727). Ma il suo capolavoro assoluto fu la "Grotta magica" (1718-1724), forse un risarcimento ai Farnese che fino ad allora non avevano posseduto i giochi d'automi orgoglio di varie casate italiane. Il sangue degli Aldobrandini, dei Medici e degli Este che scorreva nelle vene di Francesco I potrebbe aver giocato un ruolo nella richiesta della bizzarra "commedia muta" recitata da Apollo con due pastori, Circe, Orteo con uccelli, un mago, Vulcano e tre ciclopi che si muovevano e producevano suoni nelle rispettive cinque nicchie. Il celebre astronomo e archeologo Francesco Bianchini ne descrisse la trama, in cui forse possiamo leggere tra le righe il contributo farnesiano contro l'avanzata turca ai primi del secolo, oppure le segrete manovre del duca e della corona di Spagna contro il giogo imperiale in Italia. A fine spettacolo l'inventore svelava i "dellicatissimi orologi hidrostattici" nelle viscere della Grotta, aderendo così ai tentativi di avvicinare la nobiltà, tramite lo svago, alle tecniche e alla "nuova scienza". De Baillou divertiva la corte e i visitatori anche nella "Camera matematica", dove liquefaceva metalli, calcinava marmi e vetrificava gemme servendosi di una doppia lente ustoria, o illustrava la misura del tempo e delle stagioni sulla meridiana tracciata a Colorno dallo stesso Bianchini. Non a caso la reggia è tuttora coronata da statue raffiguranti le Arti e le Scienze, degne di un gabinetto naturalistico *en plein air*, quasi un *Wundergarten*, creato a pendant dei tesori artistici, librari e numismatici allestiti nei palazzi di Parma.

Morto l'ultimo duca nel 1731, il complesso decadde, anche a causa di eventi bellici e sistematiche spoliazioni: ne tramandano i fasti alcune rare incisioni (1726 circa) ° e le creazioni di Elisabetta Farnese ispirate a Colorno nei giardini della corona spagnola.

Document shared on https://www.docsity.com/it/storia-locale-i-farnese/10757158/
Downloaded by: Requiem1 (gokuvegeta_2022@libero.it)